This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

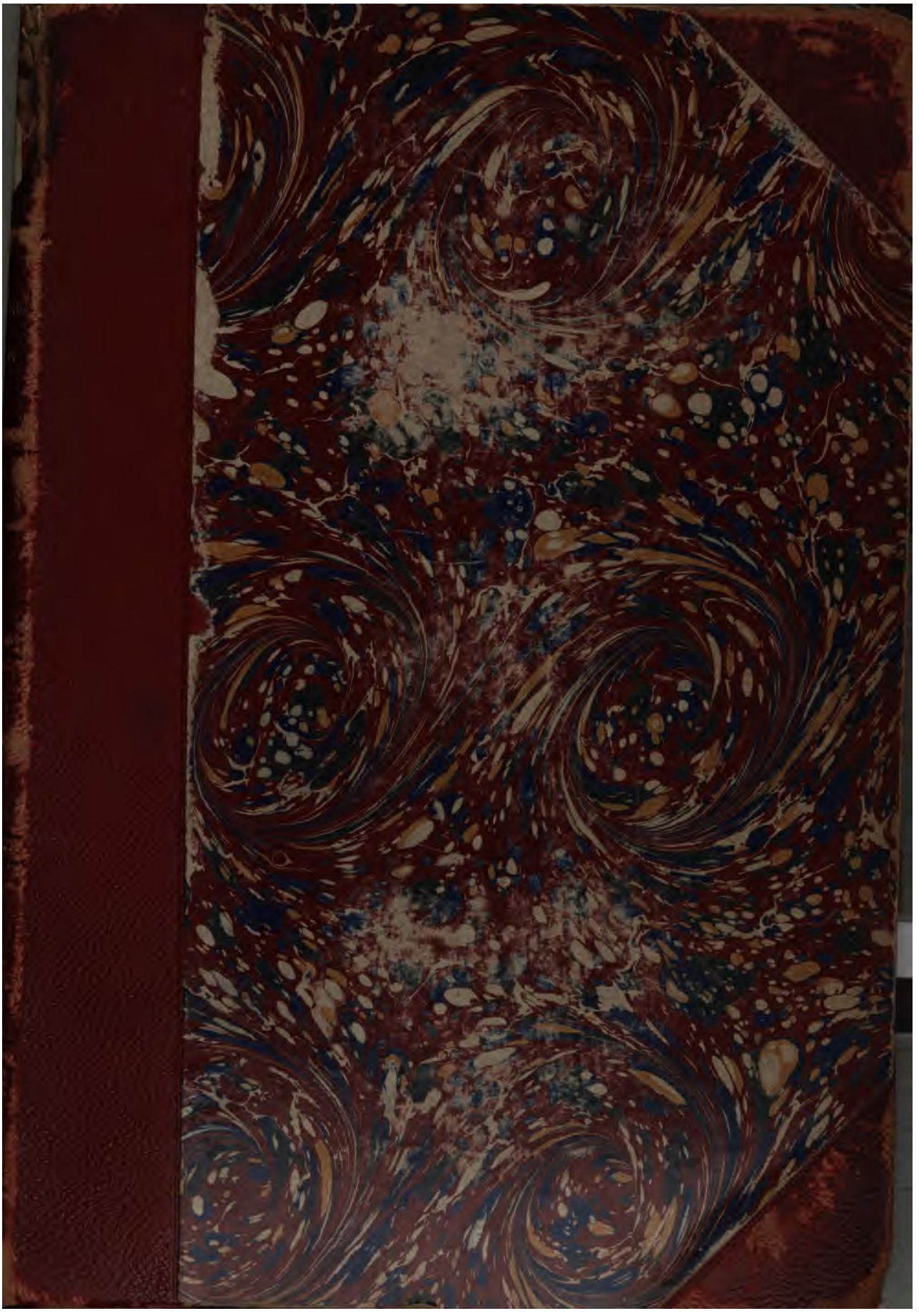
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.



11492.15

Harvard College Library

FROM THE BEQUEST OF

SAMUEL SHAPLEIGH,

(Class of 1789),

LATE LIBRARIAN OF HARVARD COLLEGE.

Schriften
der
Deutschen Shakespeare-Gesellschaft
Band II

David Garrick

als Shakespeare-Darsteller

und seine Bedeutung
für die heutige Schauspielkunst

von

Christian Gaehde

Berlin
Druck und Verlag von Georg Reimer
1904.

DAVID GARRICK

ALS SHAKESPEARE-DARSTELLER

UND SEINE BEDEUTUNG

FÜR DIE HEUTIGE SCHAUSPIELKUNST

VON

CHRISTIAN GAEHDE

"Oh, what a pity it is that the strong and beautiful strokes of a great actor should not be as lasting as the strokes of the pencil or chisel of inferior artists!"
Colley Cibber, Apology 1740.

BERLIN
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1904.

Eng Sit 2321
1144.215

HARVARD COLLEGE
MAR 8 1905
LIBRARY.

Shapleigh fund.

Dem Andenken meines Vaters.

Inhaltsverzeichnis.

Vorwort XI

Einleitung.

Seite

Zustand der englischen Bühne bei Garricks Auftreten . . . . 1—6
Französische Einflüsse 1
Englische Schauspieler vor Garrick 2
Der „Chant“ 2
Colley Cibber 3
Die Komödie und ihre Darsteller 3
Quin 4
Deklamation auf der englischen Bühne 5
Macklins Reformversuch 5

Erstes Kapitel.

Garricks Persönlichkeit . . . . . 7—13
Herkunft 7
Erste künstlerische Versuche 8
Lichtenbergs Schilderung des Künstlers 9
Sturz' Schilderung des Künstlers 11
Garricks Verwandlungsfähigkeit 12

Zweites Kapitel.

Die großen tragischen Rollen . . . . . 13—70
Quellen 14
Richard III. 15
Erstes Auftreten 16
Cibber und Quin 17
Garricks Auffassung der Rolle 18
Charakteristische Einzelzüge 19
Bischof Newton 20
Kritische Briefe 21
Die Zeltszene 22
Die Sterbeszene 23
Wirkung auf die Zuschauer 24

Seite
Geberdenspiel 109
Macklins schiefes Urteil 110
Gegner seiner Reform 111
Falstaff 112
Cassius 113
Garricks Stellung zu seinem Personal 114
Garrick als Direktor 115
Hebung des Standes 115
Garrick begründet keine Schule 116
Schluß . . . . . 117—121
Garricks geschichtliche Stellung 118
Garrick als künstlerische Persönlichkeit 119
Sein Verhältnis zu Shakespeare 120
Anhang: Abdruck der ausgebeuteten Zeugnisse über Garrick im Originalwortlaut . . . . . 122—188
Literaturverzeichnis . . . . . 189—191
Index . . . . . 192—198

Vorwort.

Einer Anregung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft verdankt die vorliegende Arbeit ihre Entstehung. Sie wendet sich nicht vorzugsweise an ein gelehrtes Publikum, sondern ist ebenso sehr für den Schauspieler und alle Freunde der darstellenden Kunst geschrieben. Ich bin mir darüber klar, daß eine Zusammenstellung der über Garrick als Shakespearedarsteller noch vorhandenen Berichte nie und nimmer ein rundes, volles, lebendiges Bild des großen Künstlers geben kann. Mit Worten läßt sich eben die Kunst eines Schauspielers, den kein Lebender mehr gesehen, nicht völlig umschreiben. Wenn ich aber trotzdem hoffe bei Darstellern und Freunden des Theaters Interesse zu finden, so geschieht dies, weil meiner Meinung nach der Schauspieler auch aus der lückenhaftesten Überlieferung von Auffassung und Spiel eines großen Vorgängers noch Anregung zu schöpfen vermag, weil gerade in unseren Tagen der große Wert der Theatergeschichte für die darstellende Kunst mehr und mehr anerkannt wird, und weil David Garricks Leistungen seit der Zeit Lichtenbergs, in Deutschland wenigstens, nicht mehr eingehend gewürdigt worden sind.

Herrn Prof. Dr. Alois Brandl in Berlin bin ich aufrichtig dankbar für vielerlei Hinweise, nicht zuletzt für die außerordentliche Freundlichkeit, mit der er gleich meinem Freunde, Herrn Dr. Hans Helsig in Dresden, die Drucklegung der Arbeit überwacht hat. Von den Königlichen Bibliotheken zu Dresden, Berlin und Göttingen wurde ich in bereitwilligster Weise mit dem nötigen Quellenmaterial unterstützt.

Dresden, im Mai 1904.

Christian Gaehde.

Dem Andenken meines Vaters.

Dunkeln. Sicher ist nur das eine, daß jene singende Sprechweise bald nach Garricks Auftreten, wenigstens auf Jahrzehnte hinaus, völlig von der englischen Bühne verschwand.

In dem Kreis aber, in den Garrick hineintrat nach jener denkwürdigen Richardvorstellung in Goodman's Fields am 19. Oktober 1741, die ihn zuerst dem Londoner Publikum bekannt machte, war sie noch allgemein üblich. „Die tragischen Schauspieler erreichten bei weitem nicht die Wärme, die meisterliche Sprache und das gefällige Spiel von Booth; ebensowenig konnten sie den seelenvollen Geist, den schönen Anstand und das feine Gefühl von Wilks zeigen."*) Was jene Künstler in der Tragödie darstellerisch boten, war im besten Falle die Nachahmung eines großen Toten, für gewöhnlich aber nur das mühelose Hintrotten in den tiefen, ausgefurchten Gleisen einer alten, der Gegenwart oft geradezu hohnsprechenden Tradition. Cibber „hatte in dem mannigfaltigen Umfange seiner komischen Rollen nicht seinesgleichen: überdies war er auch wegen einiger Rollen in Trauerspielen sehr berühmt; besonders als Richard III., Jago, und Kardinal Wolsey;"**) aber auch er war kein Eigener, ursprünglich Schaffender. Ganz naiv erzählt er, wie er sich bemüht habe, in Blick, Miene, Haltung und Rede, kurz in jedem Momente seiner darstellerischen Tätigkeit einen der großen Meister seiner Jugend nachzuahmen.[3])

Etwas glücklicher war die Komödie gestellt. Sie war, wenn auch versumpft und vergröbert, doch immer im unmittelbaren Zusammenhang mit dem Leben geblieben. Darum war die Darstellung hier freier und frischer; ein Duft von Natürlichkeit mag über ihr gelegen haben, den der Zuschauer dankbar empfand, den er aber in der Tragödie, wo er selbst im Banne der Überlieferung stand, gar nicht mehr entbehrte. Mrs. Clive in der Posse, Mrs. Pritchard und Mrs. Woffington in der feineren Komödie und dem ernsten Drama waren so recht tüchtige Darstellerinnen, aus denen Garricks pädagogisches Talent später manchen Funken echten Künstlerfeuers herauszuschlagen verstand.[4]) Cibber galt, wie gesagt, als tüchtiger Komiker, und Quins Falstaff und Fondlewife in Congreves 'Old Bachelor' wurden für Meisterwerke gehalten und von manchem Kritiker über Garricks komische Leistungen gestellt.[5]) Neben ihnen ragten als Darsteller im Lustspiel Taswell, Chapman, Harper, Hale, Hippisley, Neale und Ben Johnson über die breite Masse hinaus, aber keineswegs in höhere

*) Davies I, 21.

**) Ebda.

Seite
Pope 25
Garricks Vorliebe für die Rolle 26
Hamlets Geist . . . . . 26—28
Andre Rollen der ersten Saison 27
Booth als Hamlets Geist 27
Lear . . . . . 28—44
Erstes Auftreten 28
Macklins Kritik 29
Fortschritte in der Auffassung 30
Kritischer Brief Newtons 30
Dr. Fordyce über Garricks Lear 31
Madame Necker und Suard über Garricks Lear 32
Aufnahme beim Publikum 33
Einzelbeurteilungen 34
Garricks Kenntnis der Shakespeareliteratur 35
Tates Learbearbeitung 36
Garricks Vorgänger in der Rolle 37
Spranger Barry 38
Garricks Auffassung des Lear 38
Die Fluchszene 39
Charakteristische Einzelzüge 40
Lears Wahnsinn 41
Einzelheiten aus dem vierten Akt 42
Macklin über Garricks schlafenden Lear 43
Vorbild für die Wahnsinnsszenen 44
Hamlet . . . . . 45—59
Erste Darstellung in Dublin 46
Vorgänger in der Rolle 46
Mängel in Garricks Auffassung 47
Die Anrede an den Geist 48
Einzelzüge 49
Verhalten gegen Polonius 50
„Sein oder Nichtsein“ 51
Verhalten gegen Ophelia 51
Die große Szene mit der Königin 52
Die Totengräberszene 53
Die Grablegungsszene 54
Lichtenbergs Hamletbeschreibung 55
Macbeth . . . . . 59—70
Davenants Macbethbearbeitung 59
Garricks Änderungen 60
Quins Auffassung 61
Garricks Macbethpamphlet 62
Erstes Auftreten 63
Betonungsweise 64
Einzelzüge 65
Die Dolchszene 66

fehlte. Eine gewisse starre und gewichtige Größe, das Abstrakte und Reflektierende einer Rolle scheint ihm noch am ehesten gelegen zu haben. Er gefiel als Cato und Brutus[9]), aber als Lear und Richard III. war er unerträglich.

Der Zug zum rein Deklamatorischen war damals in Europa ziemlich allgemein. Dem Einfluß der französischen Bühnenrhetorik konnte sich auf die Dauer keine Nation entziehen. Auch in Deutschland begegnen wir einem Anlauf zu französisch preziösem Wesen bei einem so bedeutenden Künstler wie Eckhof. Das mag zum großen Teile seinen Grund in den mit Sentenzen und Reflexionen gespickten Tiraden haben, die die Dichter ihren Helden in den Mund legten. Ein Beispiel. Lessing sagt von Eckhofs Darstellung des Evander in Cronegks 'Olint und Sophronia': „Wenn in einer heftigen Situation die Seele sich auf einmal zu sammeln scheint, um einen überlegenden Blick auf sich oder auf das, was sie umgibt, zu werfen, so ist es natürlich, daß sie allen Bewegungen des Körpers, die von ihrem bloßen Willen abhängen, gebieten wird. Nicht die Stimme allein wird gelassener; die Glieder alle geraten in einen Stand der Ruhe, um die innere Ruhe auszudrücken, ohne die das Auge der Vernunft nicht wohl um sich schauen kann. Mit eins tritt der fortschreitende Fuß fest auf; — die Arme sinken, der ganze Körper zieht sich in den wagrechten Stand; eine Pause — und dann die Reflexion. Der Mann steht da, in einer feierlichen Stille, als ob er sich nicht stören wollte, sich selbst zu hören. Die Reflexion ist aus — wieder eine Pause — und so wie die Reflexion abgezielt, seine Leidenschaft entweder zu mäßigen oder zu befeuern, bricht er entweder auf einmal wieder los, oder setzt allmählich das Spiel seiner Glieder wieder in Gang.“*) Hier sehen wir auf jeden Fall ein leises Hinüberneigen zu französisch konventionellem Pathos. Übertreibt dies der Künstler, so kommt er auf den Stil Quins und der englischen Darstellungskunst. In Deutschland führte Goethes Götz die Schauspieler wieder zur Natürlichkeit, zu einem gesunden, fremden Einflüssen gegenüber unzugänglichen Realismus zurück. In England konnte dies nur mit Hilfe Shakespeares geschehen. Und es geschah schon vor Garrick mit dem Auftreten von Charles Macklin als Shylock.

Ihm verdankt die englische Schauspielkunst den ersten Ansturm gegen die Mauern der Tradition; er war es, der Bresche schoß für Garricks Wirkungen beim Publikum und bei den Schauspielern. Mit

*) Hamb. Dramat., Drittes Stück.

seinem Versuche, den Shylock in Drury Lane am 14. Februar 1741 als ernsten Charakter zu spielen, war der Anfang für die Wiedereinführung des echten Shakespeare auf der englischen Bühne gemacht. Dieser Schritt Macklins war eine Reaktionserscheinung. Lord Lansdown hatte den 'Juden von Venedig' in seiner Bearbeitung des Stückes zu einer rein komischen Figur herabgedrückt. Macklin fühlte aus dieser Verzerrung instinktiv die tragische Wucht, die den Charakter treibt, heraus und wagte den großen Versuch. Seine Kollegen warnten ihn; Quin sagte ihm voraus, er würde von der Bühne gepfiffen werden, und sogar sein Direktor Fleetwood setzte ihm mit dem Ersuchen zu, seine Absicht aufzugeben. Aber glücklicherweise ließ er sich nicht irre machen. Der Erfolg übertraf alle seine Erwartungen. So stürmischer Beifall durchtobte das Haus, daß er lange Pausen in seinen Monologen machen mußte, nur um überhaupt gehört zu werden.[10]) Im Publikum war plötzlich der Geschmack und Sinn für Wahrheit und Natürlichkeit wieder erwacht; einundzwanzigmal ging die Vorstellung noch über die Bretter, und jeden Abend erzielte der Mutige Erfolge, die für das Verständnis, das man später Garricks Spiel entgegenbrachte, im höchsten Maße wertvoll wurden. Macklin hat im Verlaufe seiner Entwicklung nicht ganz das gehalten, was er hier versprach; er blieb ein tüchtiger Künstler, aber es gebrach ihm an der Biegsamkeit und Verwandlungsfähigkeit eines Garrick. Er war einseitig und ist daher bald etwas erstarrt. Seit 1738, also lange vor Garricks erstem Auftreten, gehörte er zu dessen intimsten Freunden und Beratern; diese Freundschaft dauerte an, bis ein vermeintlicher Wortbruch Garricks und die Hartnäckigkeit Macklins sie in bittersten Haß verkehrte und Macklins Urteil über des Jüngeren Bedeutung und eminente Größe für immer trübte. Aber das Verdienst, Garrick den Weg gebahnt zu haben, darf ihm nicht verkümmert werden.

I.

Garricks Persönlichkeit.

Vieles, was ihn zu seiner reformatorischen Tat auf dem Gebiete der Schauspielkunst in einzigartiger Weise befähigte, brachte Garrick mit. Zwar hatte ihn die Natur nicht allzu verschwenderisch mit äußeren Gaben ausgestattet. Seine Gestalt reichte kaum über das Mittelmaß hinaus, und oft sind ihm Spötteleien über seine geringe Größe hinterbracht worden, unter denen sein begreiflicherweise gesteigerter Ehrgeiz litt. Aber abgesehen davon erschien er zum Schauspieler wie geboren; es ist, als ob sich alles in ihm vereinigt hätte, damit er eine Erfüllung des Zeitdranges nach künstlerischer Größe, Wahrheit und Naturtreue werden konnte.

Väterlicherseits entstammte der am 19. Februar 1716/17 in Lichfield geborene Künstler einer adligen Hugenottenfamilie des südwestlichen Frankreich, die zur Zeit der Aufhebung des Ediktes von Nantes in Bordeaux lebte, und seine Mutter war die Tochter eines irischen „vicar-choral", der nach England übergesiedelt war. So vereinigte sich in ihm das feurige Blut des Südfranzosen mit dem lebhaften, hitzigen Wesen des Iren, die schwärmerische, farbenfrohe Poetennatur des Romanen mit dem Witz, der streitsüchtigen Rassigkeit des Kelten. Dazu kam seine Erziehung in England, unter dürftigen Verhältnissen, wo früh der Blick für das Reale sich schärft, und eine Reise nach Lissabon zu einem begüterten Onkel, in dessen Weingeschäft er eintreten sollte. Hier konnte der eben den Kinderschuhen entwachsene Jüngling mehr Bilder von charakteristischer Eigenart in sich aufnehmen, als dies sonst Heranwachsenden vergönnt zu sein pflegt. Sein Beruf als Weinhändler, der ihn mit vielerlei Menschen von vielerlei Art zusammenführte, die Not, in der sich seine Familie nach dem Tode des Vaters befand, trugen weiterhin dazu bei, ihm die Augen für das Allzumenschliche zu öffnen. „Der Mensch lag seinem beobachtenden Geiste offen, von dem ausgebildeten

und ausgekünstelten in den Sälen von S. James's an bis zu den Wilden in den Garküchen von S. Giles's. Er besuchte die Schule, in welche Shakespeare ging, wo er ebenfalls, wie jener, nicht auf Offenbarungen paßte, sondern studierte: London meine ich, wo ein Mann mit solchem Talent zur Beobachtung seinen Erfahrungssätzen in einem Jahre leicht eine Richtigkeit geben kann, wozu kaum in einem Städtchen, wo alles einerlei hofft und fürchtet, einerlei bewundert und einerlei erzählt, und wo sich alles reimt, ein ganzes Leben hinreichend wäre."*) So besaß er, durch seine Entwicklung glücklich geleitet, bald den tiefen Schatz seelischer Erlebnisse, charakteristischer Bilder und Typen, sowie den sicheren Blick für das Wahre und Natürliche, der für den Schauspieler so unumgänglich notwendig ist. Barons nur für ein ganz eng umgrenztes Gebiet des darstellerischen Schaffens gültiger Wunsch „Un comédien devroit avoir été nourri sur les genoux des reines" ging an Garrick nicht in Erfüllung; dafür aber durchpulste sein Wesen als Erbteil seiner väterlichen Ahnen der heiße Herzschlag chevaleresker und dabei tiefer Leidenschaftlichkeit, und die süßträumende Romantik saß ihm mit all ihrer Stimmungsgewalt tief im Blute. Mit suggestiver Kraft muß er auf die Zeitgenossen gewirkt haben; wer immer ihn gesehen, mit ihm gesprochen hat, ist entzückt von der Liebenswürdigkeit, der Grazie, der Größe seines Wesens.

Früh, wie in den meisten bedeutenden Künstlern, regte sich in ihm der Trieb zum Schauspiel, zur Menschendarstellung. „Er war noch nicht viel über elf Jahr alt, als er den Einfall hatte, eine Komödie von jungen Personen beiderlei Geschlechts aufführen zu lassen. Nachdem er seine und seiner Gesellschaft Fähigkeiten etwas versucht und die Erlaubnis der Eltern zu erhalten gewußt hatte, fiel seine Wahl des Stückes auf den Werbeoffizier. Er versammelte seine kleine Gesellschaft in einem geraumen Zimmer, dem zur Vorstellung bestimmten Platze. Hier teilte vermutlich unser junger Aufseher die verschiedenen Rollen nach den Verdiensten seiner Akteurs aus. Er bewog eine seiner Schwestern, das Kammermädchen zu spielen; und Serjeant Kite, einen Charakter von geschäftigem Verwirrungsgeiste und wilder Laune, wählte er für sich selbst".**)[11]) Es wäre töricht, aus der mehr oder weniger zufälligen Wahl gerade dieses Charakters für sein erstes bescheidenes Auftreten, einen billigen Schluß auf Garricks Entwicklung zum gewaltigen Tragödiendarsteller und esprit-

*) Lichtenberg 264 f.
**) Davies I, 6 f.

vollen Lustspielschauspieler zu ziehen; sie bedeutet lediglich den Beginn einer Laufbahn, deren großartige Erfolge wir wohl übersehen können, deren stufenweises Ansteigen bis zu den höchsten künstlerischen Höhen aber uns nicht klar erkennbar wird. Denn leider sind wir über Garricks inneres Werden und das allmähliche Ausreifen seiner Persönlichkeit kaum unterrichtet und müssen daher den Nachdruck bei Betrachtung seiner Persönlichkeit vorzugsweise auf die Berichte legen, die uns über den äußeren Menschen Garrick, die Hülle des inneren, überliefert worden sind. Hier fließen zum Glück die Quellen reichlich. Eine große Menge von Portraits und Rollenbildnissen ergänzen und vervollständigen die vortrefflichen Schilderungen, die zeitgenössische Schriftsteller von seiner Person und seinem Wesen entworfen haben.

In erster Linie kommen dabei eine Reihe ausländischer Beurteiler in Betracht. Georg Christoph Lichtenberg, der feine Interpret Hogarths, sah den Künstler auf seiner englischen Reise im Jahre 1775 im ganzen achtmal spielen „und darunter in einigen seiner vorzüglichsten Rollen. Einmal als Abel Drugger in Ben Johnsons sehr verändertem Alchymisten; einmal als Archer in Farquhars Stratagem; einmal als Sir John Brute in Vanbrughs provoked wife; zweimal als Hamlet; einmal als Lusignan in der von Hill veränderten Zaïre; einmal als Benedick in Shakespeares Much ado about nothing, und endlich als Don Leon in Beaumonts und Fletchers Rule a wife and have a wife".*) Außerdem trat er in persönlichen Verkehr zu ihm. Ihm verdanken wir in den an Heinrich Christian Boye gerichteten drei Briefen aus dem Jahre 1775 die glänzendste Charakteristik von Garricks Person. Einige Jahre vorher entwarf der Schriftsteller Helfrich Peter Sturz in seinen nach Deutschland gerichteten Briefen ebenfalls ein Bild von dem Menschen Garrick, das mit Lichtenbergs Zeichnung und den Notizen des Baron Grimm in der Correspondance littéraire, der Garrick auf seiner französischen Reise im Jahre 1764 oder 1765 kennen gelernt hatte, sowie einigen Berichten zeitgenössischer englischer Schriftsteller zusammengehalten, wohl einigermaßen genau die äußere Wirkung des Künstlers und des Menschen umschreibt. „Herr Garrick", heißt es bei Lichtenberg, „hat in seiner ganzen Figur, Bewegung und Anstand etwas, das ich unter den wenigen Franzosen, die ich gesehen habe, ein paarmal wenigstens zum Teil, und unter den vielen Engländern, die mir vorgekommen sind, gar nie wieder angetroffen habe. Ich meine hier Franzosen,

*) Lichtenberg 243.

die wenigstens über die Mitte des Lebens hinaus sind; aus der guten Gesellschaft, das versteht sich wohl. Wenn er sich z. E. mit einer Verbeugung gegen jemanden wendet, so sind nicht der Kopf allein, nicht die Schultern, nicht die Füße und Arme allein beschäftigt, sondern jedes gibt dazu einen gemäßigten Anteil in dem gefälligsten und den Umständen angemessendsten Verhältnis her. Wenn er, auch ohne Furcht, Hoffnung, Mißtrauen oder irgend einen Affekt hinter den Szenen hervortritt, so möchte man gleich nur ihn allein ansehen; er geht und bewegt sich unter den übrigen Schauspielern, wie der Mensch unter Marionetten. Hieraus wird nun freilich niemand Herrn Garricks Anstand kennen lernen, den nicht schon etwa vorher das Betragen eines solchen wohlerzogenen Franzosen aufmerksam gemacht hat, in dem Fall wäre dieser Wink die beste Beschreibung. Folgendes wird die Sache vielleicht klarer machen. Seine Statur ist eher zu den kleinen als den mittleren zu rechnen, und sein Körper untersetzt. Seine Gliedmaßen haben das gefälligste Ebenmaß, und der ganze Mann ist auf die glücklichste Weise beisammen. Es ist an ihm kein dem geübtesten Auge sichtbares Gebrechen, weder in den Teilen, noch in der Zusammensetzung, noch in der Bewegung. In der letztern bemerkt man mit Entzücken immer den reichen Vorrat an Kraft, der, wenn er gut gezeigt wird, wie Sie wissen, mehr gefällt als Aufwand. Es schleudert und schleift und schleppt nichts an ihm, und da, wo andere Schauspieler in der Bewegung der Arme und Beine sich noch einen Spielraum von sechs und mehr Zollen zu beiden Seiten des Schönen erlauben, da trifft er es mit bewundernswürdiger Sicherheit und Festigkeit, auf ein Haar. Seine Art zu gehen, die Achseln zu zucken, die Arme einzustecken, den Hut zu setzen, bald in die Augen zu drücken, bald seitwärts aus der Stirn zu stoßen, alles mit der leichten Bewegung der Glieder, als wäre jedes seine rechte Hand, ist daher eine Erquickung anzusehen. Man fühlt sich selbst leicht und wohl, wenn man die Stärke und Sicherheit in seinen Bewegungen sieht, und wie allgegenwärtig er in den Muskeln seines Körpers scheint. Wenn ich mich selbst recht verstehe, so trägt sein untersetzter Körper nicht wenig dazu bei. Von dem starken Schenkel verdünnt sich das richtig geformte Bein immer mehr, und schließt sich endlich in dem nettesten Fuß, den Sie sich denken können, und eben so verdünnt sich der starke Arm nach der kleinen Hand zu. Was das für eine Wirkung tun muß, können Sie sich leicht vorstellen. Allein diese Stärke ist nicht bloß scheinbar. Er ist wirklich stark und äußerst geübt und flink..... In seinem Gesichte sieht jedermann,

ohne viel physiognomisches Raffinement, den glücklichen schönen Geist auf der heitern Stirne, und den wachsamen Beobachter und witzigen Kopf in dem schnellen, funkelnden und oft schalkhaften Auge. Seine Mienen sind bis zur Mitteilung deutlich und lebhaft. Man sieht ernsthaft mit ihm aus, man runzelt die Stirne mit ihm, und lächelt mit ihm; in seiner heimlichen Freude, und in der Freundlichkeit, wenn er in einem Beiseite den Zuhörer zu seinem Vertrauten zu machen scheint, ist etwas so Zutunliches, daß man dem entzückenden Manne mit ganzer Seele entgegenfliegt..... Hierzu kommt nunmehr bei diesem Manne das seelenstärkende Gefühl seiner Überlegenheit. Er hat nichts zu fürchten. Das ganze Publikum sieht aufwärts nach ihm, und die wenigen, die über ihn sein mögen, sind gewiß von der Klasse derer, die stille schweigen. Was Wunder, wenn diese Begeisterung zuweilen ein Licht um ihn verbreitet, das alle übrigen Schauspieler verdunkelt? In allem, was er tut oder sagt, ist daher nicht die flüchtigste Spur eines ängstlichen Bestrebens, zu gefallen, wodurch so mancher Schauspieler mißfällt.“*)

Sturz faßte 1768 sein Urteil über den Künstler zusammen in die Worte: „Sie wissen schon, daß er ein schöner Mann ist, zwar nicht aus der Klasse der schönen Körper, die zu Halbgöttern taugen; denn er ist kaum von mittlerer Größe; und zu den Idealfiguren der römischen und griechischen Helden, zu dem, was die Franzosen das hohe Tragische nennen, fehlt ihm beinahe ein pied du Roi; aber seine Figur ist zierlich gebaut; er ist nervig und fein, gedrungen ohne Fettigkeit, und jedes Spiel seiner Muskeln, jede äußere Schwingung stimmt genau zur innern Empfindung, die überall, in der Bewegung der Hand so gut, als im Ausdruck des Angesichts, durchscheint. . . . Beim ersten Anblick entscheiden Sie gleich, daß ihn die Natur zur Freude, zum Spott, und folglich zum Lustspiel berief. Aus den Augen strahlt launiger Scharfsinn und satirische, hudibrastische Archness (Schalkheit drückt das Wort nicht völlig aus), die aber, durch offne Freude gemildert, mehr anzieht, als abschreckt. Sie begreifen, welche sichere Kunst, welche Schöpfergewalt über seine Physiognomie dazu gehört, in den großen tragischen Rollen diesen Stempel der Natur zu verwischen, und doch forschen Sie umsonst darnach, wenn er als Lear im Ungewitter schrecklich betet, oder mit der Hölle im Blick, als Richard vom Tyrannenlager auffährt. . . . Er ist voll der interessantesten Anekdoten, und wenn er erzählet, so handelt er zugleich. Jeder erscheint mit einer

*) Lichtenberg 257 ff.

Grimasse aus seinem Gesicht, und spricht mit dem Tone seiner Stimme; auch das kleinste Geschichtchen wird zum Drama.“*)

Zahllose Anekdoten über seine ganz außerordentliche Nachahmungs- und Verwandlungsgabe finden sich in der zeitgenössischen Literatur. Wenn er in Stimmung war, so sprang er wohl plötzlich in einer angeregten Gesellschaft empor, lehnte sich an einen Stuhl und ließ mit kaleidoskopartiger Schnelligkeit Furcht und Schrecken, Freude und Trauer, Sehnsucht und Gram auf seinem Antlitz sich wiederspiegeln.**) Das Charakteristische in den Zügen einer lebenden Person, mochte sie ihm auch nur wenige Male begegnet sein, vermochte er mit überraschender Sicherheit wiederzugeben.[12]) So saß er, lange nach Fieldings Tode, Hogarth in des Dichters Maske, um des Malers Gedächtnis zu unterstützen[13]), und nichts war ihm leichter, als aus der Physiognomie des Alltags heraus ohne weiteres die Züge eines seiner großen tragischen Charaktere anzunehmen.[14]) Und dabei hatte diese Begabung mit der bloßen Nachahmungsfähigkeit des Gauklers, der ganz äußerlich sein Gesicht dem einer andern Person anzupassen vermag, nichts zu tun. Sie war eines seiner wesentlichen Darstellungsmittel, aber überwucherte niemals zu ungunsten des künstlerischen Gesamtbildes. Er konnte eine sonderbare Verzerrung des Mundes einen ganzen Abend hindurch aufrecht erhalten, und namentlich die Darstellung seiner Trunkenbolde gewann mit der scheinbar wachsenden Bezechtheit infolge dieser seltenen Fähigkeit von Minute zu Minute an Naturtreue und Echtheit.[15]) Seine kleine Figur störte nur in wenigen Rollen wirklich; meist wurde dieser körperliche Mangel völlig ausgeglichen durch die Größe und Wucht der Auffassung, zumal sein geistreiches und angenehmes Gesicht von einem „verschwenderisch reichen Spiel“ der vollen Augen widerleuchtete.[16]) Groß und kühn geschnitten, mit weiten Pupillen, die ihnen eine geheimnisvolle Tiefe verliehen, gab ihre dunkle, weiß umrahmte Färbung seinen Blicken Glanz, Schärfe und Leben von stärkster Eindrucksfähigkeit.[17]) Mit magischer Gewalt zwangen sie den Zuschauer wie den Gegenspieler in ihren Bann, und des öfteren erzielte Garrick durch einen seiner Blicke Wirkungen, die ganz außerhalb seines Wollens lagen (s. u.). Mehr geschmeidig und fein, als stark und heldenhaft, mehr durchgeistigt als elementar leidenschaftlich, war er von vornherein weniger zum jugendlichen Liebhaber oder Helden geeignet, als vielmehr zum Charakterdarsteller, zum Nervenschauspieler geschaffen, der

*) Sturz I, 9ff.
**) Cooke 112.

große Leidenschaften, wie weiche Stimmungen nicht durch die Gewalt äußerer Mittel, sondern mit der Kraft einer zwingenden, vom Körper allerdings unterstützten Intelligenz darstellt.

Er schien nach allem, was hier über sein Äußeres gesagt wurde, zum Verwandlungsschauspieler, der mit packender Lebenstreue immer scharf voneinander sich scheidende Typen bildet, geboren.[18]) Daß diese höchste Art der schauspielerischen Gestaltung von einem überragenden Persönlichkeitsdarsteller ausgeübt wurde, der alle Personen auf der vielstimmigen Lyra seiner Individualität zu spielen vermochte, und zu ihr eine künstlerische Reife und Größe sich gesellte, wie sie nur wenigen Schauspielern überhaupt und in England wohl keinem wiedergegeben wurde, befähigte Garrick dazu, der erste Shakespearedarsteller, den die Britten gesehen haben, zu werden. Shakespeare verlangt dieses Zusammengehen der beiden oft so extremen schauspielerischen Richtungen. Keine Figur bei ihm ist der andern so ähnlich, daß dem Darsteller eine Schablone erlaubt wäre, wie sie der sich spielende individualistische Künstler seiner Rolle bisweilen aufzwängt; sie alle aber sind wiederum so echte Menschen, so ganz aus der dichterischen Anschauung geboren, so fern von allem Ersonnen- und Gedachtsein, daß nur eine ganz reiche künstlerische Persönlichkeit, eine „Natur“ im Sinne Goethes ihnen völlig gerecht werden kann.

II.

Die grossen tragischen Rollen.

Garrick hat im ganzen achtzehn Shakespearerollen gespielt. Zwar haben wir einige ausführliche Schilderungen seiner Auffassung und seines Spiels in den größeren dieser Rollen; aber leider ist uns über die einzelnen Aufführungen, in denen er Shakespearesche Charaktere darstellte, viel zu wenig berichtet, als daß wir ein getreues Bild seines künstlerischen Werdens daraus gewinnen könnten. Wie aus der Hand der Kunst selbst hervorgegangen, steht er plötzlich mit seinem Richard III. fertig da. Betroffen, überwältigt, sahen die Zeitgenossen auf das Wunder realistischer Kunst, das sich ihnen offenbarte, aber sie vergaßen, im einzelnen dem Neuen, das sich vor ihren Augen entrollte, kritisch genügend nachzugehen. So haben wir, wie gesagt, eine Anzahl von eingehenden, aus vielfacher Anschauung zu einem Gesamtbilde vertieften Berichten, aber nur höchst selten läßt sich aus ihnen eine fortschreitende Entwicklung seiner Kunst nachweisen. Das ist be-

dauerlich, denn es raubt uns den tiefsten Einblick in die Werkstatt eines Genius, dessen Schaffen so wie so an Wort und Geste, mit ihm vergängliche Elemente, gebunden ist. Darum ist es auch nur in ganz rohen Umrissen möglich, ein Bild von ihm als Shakespearedarsteller zu gewinnen. Die Berichte, auf die wir uns stützen, sind nur selten mit der feinen Beobachtungsgabe, dem künstlerischen Nachbildungsvermögen geschrieben, daß in uns der Eindruck des unmittelbaren Schauens erzeugt wird. Wie immer gerade Bühnenleistungen gegenüber machen sich Pfuscher breit, die mit täppischen Händen den feinen Organismus zerpflücken, die verständnislos an den tiefsten Reizen der Garrickschen Kunst vorübergehen. Eine Zeitungskritik*) gab es vor 1770 noch nicht, und wenn sie vorhanden gewesen wäre, sie würde — das sehen wir aus den geringen Ansätzen, die in die Zeit Garricks hineinreichen — nicht anders wie die heutige gewesen sein. Manche feine Bemerkung mehr hätte vielleicht noch zutage gefördert werden können, im allgemeinen aber würde das Törichte und Falsche überwiegend gewesen sein.

Bei dem Mangel jeglicher lebendiger Anschauung sind wir also im wesentlichen auf seine Biographen, auf einzelne Schriftsteller, die ihn eingehend studiert haben, und auf seine eigene Korrespondenz an-

---

*) Andrews I, 192; Grant I, 202f.

Anmerkung: Die wichtigsten Biographien, die benutzt wurden, sind die von Davies, Murphy, Fitzgerald, Knight, und das der Privatkorrespondenz von Garrick vorgedruckte Memoir von Boaden. Unter ihnen ist die Arbeit von Knight sicherlich die beste. Davies und Murphy, die beide Schauspieler, Schauspieler in Garricks Truppe waren, sind viel zu wenig objektiv, als daß man ihre den Künstler betreffenden Angaben immer für bare Münze nehmen darf. Zwar sagt Johnson: „Nobody can write the life of a man but those who have eat and drank and lived in social intercourse with him"; aber die Parteilichkeit der beiden zugunsten des Schauspielers, zu ungunsten des Menschen Garrick, liegt bisweilen zu offen auf der Hand. Nach der Seite des Schauspielerischen hin sind Davies' Miscellanies zwar langweilig und schwerfällig geschrieben, aber sie enthalten manchen guten Hinweis, so daß sie oft herangezogen wurden. Am reichhaltigsten, allerdings etwas unzuverlässig, ist Fitzgerald, der in den seltensten Fällen Hinweise, und diese immer nur ganz allgemein gibt, indem er von Cradock, Kirkman, Stockdale, Cooke etc. spricht. Boaden, dem 1831 schon das gesamte Material zur Verfügung gestanden hat, benutzt eine ganze Reihe von wichtigen Briefen nicht, obwohl diese, wie Forster I, 242 sagt, „will form the most striking and valuable contribution that has yet been made to the great actor's history". Was die Memoiren anderer Schauspieler und Zeitgenossen, die benutzt wurden, anbetrifft, so finden sich die genauen Titel in der Liste der benutzten Schriften. Die einzelnen Rollen werden in chronologischer Reihenfolge besprochen.

gewiesen. Aus diesen an sich sehr verschiedenen und verschieden wertvollen Faktoren ist versucht worden, Garrick als Shakespeare-darsteller zu schildern.

Richard der Dritte.

„Garricks bescheidenes Mißtrauen hielt ihn ab, seine Kräfte sogleich auf dem Londoner Theater zu versuchen: er glaubte hierbei zuviel zu wagen, und nutzte die Gelegenheit, sein erstes theatralisches Probejahr bei einer Gesellschaft von Schauspielern anzutreten, welche eben damals unter der Aufsicht von Herrn William Giffard und Herrn Dunstall im Sommer des Jahres 1741, sich nach Ipswich wandten. Die erste Probe seiner theatralischen Fähigkeiten legte er als Aboan in Oroonoko ab, eine Rolle, in welcher seine Gesichtszüge nicht leicht unterschieden werden konnten; er hoffte unter der Verkleidung eines geschwärzten Gesichts unbekannt zu bleiben, wenn er so unglücklich sein sollte, nicht zu gefallen. Obgleich Aboan kein Hauptcharakter ist, so werden doch die Szenen teilnehmender Überredung und rührender Traurigkeit, in welchen dieser Charakter auftritt, immer die Aufmerksamkeit der Zuschauer beschäftigen, wenn er von einem verständigen Schauspieler vorgestellt wird. Der Beifall unsers jungen Schauspielers entsprach seinen eifrigsten Wünschen. Unter dem angenommenen Namen Lyddal spielte er nicht allein verschiedene Charaktere in mancherlei Stücken, besonders den Chamont in der Waise, Kapitän Brazen in dem Werbeoffizier, und Sir Harry Wildair, sondern er versuchte auch die mutwillige Geschäftigkeit des Arlequins. In jedem Versuch dieser Art machte er den Zuschauern so viel Vergnügen, daß sie ihm mit beständigen und lauten Zeugnissen ihres Beifalls schmeichelten. Die Stadt Ipswich wird lange darauf stolz sein, einen so großen Geist als Garrick zuerst gesehen und aufgemuntert zu haben.“*)

In London trat Garrick am 19. Oktober 1741 zum ersten Male, und zwar sofort in einer Shakespeareschen Rolle auf. Mit einem Schlage schuf sich am Abende dieses Tages in dem kleinen, ebenfalls unter der Direktion von Giffard stehenden Theater zu Goodman's Fields in Ayliffe-street „a gentleman who never appeared on any stage“ mit seiner Darstellung Richards III. die Stellung des ersten englischen Schauspielers. Im Rahmen einer Konzertaufführung mußte diese bühnengeschichtliche Tat sich vollziehen, weil der Künstler vergeblich an die Pforten von Drury

*) Davies I, 19f.

Lane und Covent Garden geklopft hatte[19]), und weil Goodman's Fields durch die Licensing Bill vom Jahre 1737 zum bloßen Konzerthaus herabgedrückt worden war. Zwar wollte dem Wortlaute nach das Gesetz nur die für Vagabunden geltenden Bestimmungen auch auf die Schauspieler angewandt wissen,[20]) aber der eigentliche Zweck der Bill war eine Verschärfung der Theaterzensur und eine Verminderung der bestehenden Theater. Darum heißt es auch auf dem uns in den Memoiren von Charles Lee Lewes (II, 111f) mitgeteilten Theaterzettel:

Oktober 19th, 1741.

Goodman's Fields.
At the late Theatre, in Goodman's Fields, this day, will be performed a Concert of Vocal and Instrumental Music, divided into Two Parts.
Tickets at three, two and one shilling.
Places for the Boxes to be taken at the Fleece Tavern, next the Theatre.
N.B. Between the two parts of the Concert, will be presented, an Historical Play, called,
The Life and Death of
King Richard the Third.
Containing the distress of K. Henry VI.
The artful acquisition of the Crown by King Richard.
The murder of young King Edward V. and his brother in the Tower.
The landing of the Earl of Richmond; and the death of King Richard in the memorable battle of Bosworth-field, being the last that was fought between the houses of York and Lancaster.
With many other true Historical passages.
The part of King Richard by a Gentleman (who never appeared on any Stage);
King Henry by Mr. Giffard; Richmond, Mr. Marshall; Prince Edward by Miss Hippisley; Duke of York, Miss Naylor; Duke of Buckingham, Mr. Patterson; Duke of Norfolk, Mr. Blakes; Lord Stanley, Mr. Pagett; Oxford, Mr. Vaughan; Tressel, Mr. W. Giffard; Catesby, Mr. Marr; Ratcliff, Mr. Crofts; Blunt, Mr. Naylor; Tyrrel, Mr. Puttenham; Lord Mayor, Mr. Dunstall; The Queen, Mrs. Steel; Duchess of York, Mrs. Yates;
And the part of Lady Anne
By Mrs. Giffard.
With Entertainments of Dancing,

By Mons. Froment, Madam Duvall,
and the two Masters and
Miss Granier.
To which will be added
A Ballad Opera of One Act, called,
The Virgin Unmask'd,
The part of Lucy by Miss Hippisley.
Both of which will be performed gratis, by persons
for their diversion.
The Concert will begin exactly at six o'clock.

Nicht ohne lange Überlegung hatte Garrick gerade diese Rolle für ein erstes Auftreten vor dem ziemlich anspruchsvollen Londoner Publikum gewählt.[21]) Mit seinem Freunde Macklin entschloß er sich für Richard, weil er wußte, daß der „crook'd-backed Richard" die Mängel seiner Figur am besten verdecken würde, weil er mit einem Erfolge in dieser Rolle auch einen Erfolg für seine Persönlichkeit erhoffte. Und er hatte sich nicht getäuscht. Der enthusiastische Beifall eines Publikums, das zum größten Teil der Zufall in diesen Musentempel geführt und dem sich wohl nur der eine oder andere Freund des angehenden Künstlers aus tiefergehendem Interesse zugesellt hatte, entschied für immer für ihn und gegen die absterbende, bombastische Schule. Der alte Colley Cibber, der die Bühne seit 1731 verlassen hatte, allerdings 1745 im Alter von 72 Jahren nochmals in einem eigenen Stück auftrat, war der Verfasser der Richardbearbeitung, die Garrick bei seinem Debut und die er sein ganzes Leben hindurch spielte. Obwohl Cibber ein sehr beliebter Richard gewesen war, der sich mit vielem Geschick in der traditionellen Auffassung der Rolle bewegt hatte,[22]) und Quin für den ersten Darsteller der Zeit galt, vernichtete der Anfänger doch das Prestige des Vorgängers wie des Rivalen. Beide waren klug genug, mit ihrem Lobe nicht zu kargen. Quin meinte zu seiner Freundin, der Schauspielerin Bracegirdle: Wenn dieser junge Mann mit seiner Auffassung recht hat, dann sind wir alle im Unrecht,[23]) und Cibber sprach, wie Garrick seinem Bruder Peter in Lichfield, der in kleinstädtischer Befangenheit seinen Schritt mißbilligte, schreibt „with the greatest conmendation"*) von des Novizen darstellerischen Fähigkeiten. Hinter seinem Rücken allerdings witzelte er gern über die Erfolge des Anfängers und fertigte Garricks Bayes in „the Rehearsal", vielleicht seinen bedeutendsten Triumph in der ganzen ersten Saison, mit der Be-

*) Forster I, 260.

merkung ab, es sei seine ganze Darstellung weiter nichts als eine getreue Kopie der Auffassung seines Sohnes Theophilus Cibber.

Bis zu diesem 19. Oktober war Richard III. den Engländern weiter nichts gewesen als ein blutrünstiges Scheusal, von dessen tragischem Gehalte, von dessen überragender menschlicher Größe sie kaum eine Ahnung gehabt. Die Naturwahrheit, das Gefühl für die Einheit der Persönlichkeit, das gerade der Darsteller des Richard in hohem Maße besitzen muß, war ihren Schauspielern seit langem abhanden gekommen. Sie hafteten an der Oberfläche der Charaktere und glaubten mit ihrer halb singenden, halb schreienden Sprechweise alle Tiefen dieses gewaltigen Menschen ausschöpfen zu können. Alles das verschmähte Garrick von vornherein. Er war natürlich, einfach und ungespreizt, dabei voll Wucht und Größe, wo es die Rolle erforderte; mit einem Worte, er war kein Komödiant mehr, er war seit Jahrzehnten des Niederganges der erste schauspielerische Mensch.

Natürlich behaupteten viele später, dem ersten Auftreten des Künstlers beigewohnt zu haben, die ihn erst kennen gelernt hatten, als er schon berühmt war. Seine Biographen Davies und Murphy geben detaillierte, aber doch so unsichere Berichte der ersten Richardaufführung, daß man gewiß sein kann, sie haben dieselbe nicht gesehen, auch wenn man nicht wüßte, daß Murphy im Jahre 1741 noch ein Kind war*) und Davies, der damals noch Buchhändler war, kaum Interesse an den Aufführungen des Konzerthauses zu Goodman's Fields gehabt haben wird. Was sie erzählen, wissen sie vom Hörensagen oder allenfalls aus späteren Beobachtungen. Nur ganz wenige Bemerkungen von Augenzeugen und nächsten Freunden, wie etwa von Macklin, über die ersten Darstellungen Richards III. durch Garrick sind uns erhalten, und wenn wir uns heute ein Bild machen wollen, sind wir, wie fast immer bei seinen Rollen, auf zeitlich weit auseinanderliegende Zeugnisse angewiesen, die von sehr verschiedenem Werte sind. Sein rasches künstlerisches Wachstum erscheint uns nach wie vor unerklärbar. Stetig besserte er; das wissen wir aus manchen Briefstellen; aber was er besserte, wo er größer, tiefer wurde, das bleibt uns in den meisten Fällen für immer verborgen. Es scheint, als habe die Geschichte gewollt, daß er, der vom ersten Augenblick seiner Künstlertätigkeit ein Fertiger war, auch nur als Vollendeter vor die Nachwelt treten solle, daß ein ganzes, wohlgerundetes Bild seiner Wirksamkeit vor uns stehe, und weiter nichts.

*) Lowe 246.

Vom ersten Auftreten an brach dieser Richard mit der Tradition. „Garricks leichte, natürliche und doch kräftige Manier in Sprache und Spiel setzte anfangs die Kunstrichter sowohl wegen der Neuheit, als wegen der Eigentümlichkeit des Ausdrucks in einige Verlegenheit. Sie waren lange an eine Erhebung der Stimme mit einem plötzlichen mechanischen Fall der Töne, welche Bewunderung erregen und den Beifall erhaschen sollte, gewöhnet. Richtige Aussprache der Worte, unterstützt durch angemessnen Ausdruck der Züge, wie die Natur selbst sie in jeder Lage bildet, waren ihnen wenigstens eine Zeit fremd gewesen. Allein nachdem sie Garrick durch mannigfaltige Szenen begleitet hatten, in welchen er einleuchtende Proben der höchsten Kunst und vollkommensten Charakterkenntnis gegeben hatte, verwandelten sich ihre Zweifel in Erstaunen und Bewunderung, aus welchen sie sich selbst durch laute und vielfältige Beifallbezeigungen erholten.“*) „Die Gewalt seiner Einbildungskraft war so groß, daß er gewissermaßen in die Figur Richards hineinwuchs. Seine Leidenschaften stiegen, noch ehe er ein Wort äußerte, unheilkündend in dem ausdrucksvollen Gesicht auf. In Blick, Haltung und Stimme veränderte er sich bei jedem Gefühlsausbruch“.[24]) Schon in der großen Einleitungsszene wich er völlig von der üblichen Darstellungsweise ab. Seine Vorgänger hatten Richard über seine Mißgestalt lachen lassen; sie spielten ihn mit einer gewissen diabolischen Freude an der Angst und dem Hasse, die er seiner Umgebung einflößen mußte. Garrick sah tiefer hinab in diesen ungewöhnlichen Charakter. Er fühlte Shakespeare nach, daß hier keine rein häßliche, sondern eine dämonische Natur sich in schmerzenstiefen Worten Bahn brach, daß dieser geistig Mächtigste im ganzen Reiche unendlich arm war und unendlich unter seiner Krüppelhaftigkeit litt. Darum sprach er die Eingangsworte immer „galled and uneasy“**) und nur, wenn er Richard von vornherein anlegte auf das Überragend-Dämonische, das als böses Prinzip mit dem sittlich Guten kämpfend sich mißt und an ihm zerbricht, nur dann wurde seine weitere Ausgestaltung der Rolle begreiflich. Da blieb nichts vom kleinen Theaterbösewicht, der seine Umgebung das Gruseln lehrt. In nackter Gräßlichkeit stellte er eine hohe, reiche Individualität dar, die sich in tragischen Kämpfen von höchster Größe nutzlos verblutet, weil ihr das Letzte des tragischen Helden, die sittliche Hoheit fehlt. Von überwältigender Kraft muß seine Werbung um Anna ge-

*) Davies I, 42f.
**) Knight 329.

wesen sein. Die Zuhörer vergaßen, daß nur ein Heuchler da oben stand, dem alle Mittel recht sind. Sie sahen nichts mehr von den „mouthing, scornful advances“*) einer älteren Schule, deren Darstellern man kaum einen Erfolg bei Anna zutrauen mochte; sie hörten einen schmerzzerknirschten Demütigen, einen leidenschaftlichen Sinnenmenschen, dem das Weib wie im Taumel ins Garn geht, und dessen Kunst sie alle täuschte bis zu dem ätzenden Selbstgespräch, in dem seine wahre Natur wieder hervortritt. Nur Einzelheiten der weiteren Darstellung kennen wir, aber sie fügen sich organisch ein in die Anlage des Charakters. Wie stark das Publikum von dem Eindruck, in seinem Schaffen etwas gänzlich Neuem gegenüberzustehen, durchdrungen war, beweist die außerordentliche Wirkung, die er erzielte, als er beim Empfang des Mayors von London sein Gebetbuch wegwarf. Es war eine alte englische Theatersitte, daß Lesende beim Herannahen von Besuch ihr Buch zu Boden warfen; Garrick muß diese an sich gleichgültige Bewegung mit soviel Verve ausgeführt haben, daß sie eben besonders auffiel.[25])

Eine Anzahl von Briefen, die Garrick nach den ersten Abenden seines Auftretens empfing und die er sich sorgfältig aufbewahrte, mochten sie nun Lob oder Tadel enthalten, geben uns noch einigen Aufschluß über seine weitere Ausgestaltung der Rolle. Wo Richard den schurkischen Buckingham zum Morde der beiden jungen Prinzen überreden will und diese mit Spinnen (in Cibbers Bearbeitung) vergleicht, die ihm ein Freund wohl zertreten könnte, begleitete er seinen Wunsch mit einer einzigen Handbewegung und gab ihm nicht, wie Garricks Freund, der spätere Bischof Newton[26]) wollte, mit einem scharfen Auftreten des Fußes noch stärkeren Nachdruck. An solchen Kleinigkeiten zeigt sich, wie einfach der Künstler bei aller tiefen Durchdringung der Rolle bleibt, wie er, auf jedes übermäßige Betonen von Einzelheiten verzichtend, den Bühnentrick noch ganz und gar verschmäht. Andrerseits aber wirft die Forderung des sicher hochgebildeten und feinsinnigen Newton ein grelles Licht auf die massive Art, mit der die Schauspieler die Worte des Dichters sonst in Handlung umzusetzen pflegten. Für die Eigenwirkung einer künstlerisch gehobenen Sprache, die der Verstärkung durch die Geste kaum oder garnicht bedarf, waren auch die feineren Naturen der Zeit kaum noch empfänglich. In dem polternden Pathos einer gedankenlosen Deklamation war alles Einfache und Echte erstickt. Darum erregt Garricks

*) Fitzgerald 250.

Betonungsweise einzelner Worte und ganzer Sätze fast bei jeder Aufführung den Anstoß einzelner Zuschauer, die sicherlich seinem darstellerischen Können volles Verständnis entgegenbrachten.

Während die breite Masse, hingerissen von der Wucht und Größe seines Spieles, seine aller Tradition hohnsprechende Betonungsweise, das absolute Brechen mit dem „chant", gar nicht bemerkte oder mit ihrer frischeren und naiveren Empfänglichkeit ohne weiteres verstand, weil sie das natürliche waren, machten die Akademiker des Theaters immer wieder ihre Einwände geltend. Auch sie empfanden seine großartige Neuerung als Wohltat, aber da sie gewöhnt waren kritisch nachzuprüfen, da ihnen die starr gewordene Überlieferung aus der Zeit eines Betterton, eines Booth tief in den Gliedern steckte, da sie vor allen Dingen das ihnen bekannte Wort des Dichters kontrollieren konnten, während sie Garricks naturalistischer, menschlich-echter Auffassung der dichterischen Gestalt genau so traumhaft genießend, wie das ungebildete Volk, gegenüberstanden, hakt an dieser Stelle sehr oft die erste Kritik des Garrickschen Schaffens ein. Newton diskutiert in seinem schon erwähnten Briefe vom 16. Dez. 1741 eine Cibbersche Stelle in Richard dem Dritten, wo Garrick auf Lady Annes Frage: „Welch fürchterliche Tat hab' ich begangen?" Richards Replik: „Die schlimmste — meine Neigung überlebt", in ein und derselben Stimmlage gesprochen habe. Er verlangt einen Wechsel des Tones, damit die Worte „meine Neigung überlebt" mürrischer und ärgerlicher herauskämen.[27]) Es ist kaum noch zu entscheiden, wer hier im Rechte gewesen. Vertreten läßt sich Garricks Auffassung jedenfalls, weil die gleiche Stimmlage eine äußerliche Gleichgültigkeit zu markieren scheint, die in scharfem Kontraste zu Lady Annes furchtbarer seelischer Erregung steht. Die alte Schule würde allerdings mit „grausem Blick" und „tiefen Argwohn hegend" Richards Antwort volltönend herausgefeuert haben. Manche seiner Neuerungen empfand man dankbar als Fortschritt. In einem kurzen Zwiegespräch, das wiederum Cibber zugehört, fragt Richard: „Saht Anna ihr, mein Weib" und auf die Antwort „O Herr, sie ist sehr krank", erwiderte Garrick „Sah mein Arzt sie, bald wird ihr wieder wohl"[28]) indem er einen nicht mißzuverstehenden Ton auf das „mein" legte, eine Feinheit, die sich sämtliche Darsteller bis dahin hatten entgehen lassen.

Schäumend vor Wut schleuderte er im vierten Aufzuge Stanley auf die Mitteilung, daß dessen „Leut und Lehnsvasallen" im Norden seien, die Worte entgegen:

„Mir kalte Freunde: was tun die im Norden,
Da sie ihr Fürst zum Dienst im Westen braucht?“[29])

und machte damit einen gewaltigen Eindruck auf das atemlose Publikum.

Sehr geschickt steigernd ließ er nun mehr und mehr die kalte Sachlichkeit und berechnende Schlauheit des Politikers und großen Verbrechers zugunsten der frischeren und kühneren Ausdrucksweise des Kriegsmannes zurücktreten. „Ganz besonders ergötzten sie (die Kunstrichter) sich, als der Schauspieler den Heuchler und Staatsmann fallen ließ und den Charakter des Helden und Kriegers annahm. Als Richarden die Nachricht gebracht wurde, daß der Herzog von Buckingham gefangen sei, war Garricks Blick und Spiel bei Aussprechung der Worte:

„Hinweg mit seinem Haupt!
Soviel für Buckingham!“

durch den sichtbaren Ausdruck seiner Freude über diesen Vorfall, so bedeutend und treffend, daß wiederholte laute Ergießungen des Beifalls den Triumph des Schauspielers und das Vergnügen der Zuschauer verkündigten“.*)

Großartige Wirkungen muß die Darstellung der Zeltszene, die uns Hogarths Meisterstift gezeichnet hat, ausgestrahlt haben. Er spielte die Geisterszene nicht ganz als Traum; mehr wie ein fürchterliches Gesicht, das den innerlich Gebrochenen quälte, faßte er sie auf. Das wissen wir aus einer Anzahl von Briefstellen, in denen man, wieder in der Tradition befangen, mit seiner Art und Weise nicht zufrieden ist. Als er die Stimmen der von ihm Erschlagenen hört, fährt er auf von dem Lager, auf dem er sich ruhelos gewälzt, und starrt mit irren Blicken umher.[30]) Er hört die Verwünschungen seiner Opfer mit steigender Angst, mit wachsender Verzweiflung, bis sie alle an ihm vorübergezogen sind. Dann springt er plötzlich, ein Bild furchtbarsten Schreckens auf, reißt sich los von seinen Fieberphantasien, um sofort in die Halluzination der am nächsten Tage zu schlagenden Schlacht zu verfallen.[31]) Seine Hand fährt nach dem Schwert,[32]) und laut und kühn erschallt sein Ruf „Ein andres Pferd!“ Aber schon nimmt die Erinnerung an das eben Gesehene ihn wieder gefangen, der Gedanke an den Schlachtentod, den er sucht, und die Furcht vor dem, was nachher kommt, fließen in eine volle Erregungswelle zusammen, und immer noch halb Wachen, halb Traum, bittet er mit schmerzdurchwühltem Gesicht „Verbindet meine Wunden“, bis dieser Zustand

*) Davies I, 43.

der furchtbarsten Selbstpeinigung sich löst und er auf den Knieen liegend, im tiefsten zerknirscht „Erbarmen Jesus“ fleht. Damit ist er wieder völlig erwacht, und was er eben im Traum mit höchster psychologischer Vollendung dargestellt hatte, den Übergang von rasender Angst und Seelennot zu Wagemut und heldenhafter Tapferkeit, das durchlebt er nun nochmals im Wachen bis zum Eintritt Ratcliffs und Catesbys. Immer rascher durchpulst der Schlachtenmut seine Adern, er ist wieder völlig Herr seiner selbst, und das echte, wenn auch verzweiflungsvolle Heldentum, mit dem er sich zum letzten Kampfe rüstet, der große Zug, der nun wieder durch seine Persönlichkeit geht, steht im grellsten und doch verständlichen Gegensatz zu dem Richard der Traumszene. Eine solche eminente Steigerung hatte das Publikum wohl noch nie gesehen, und wenn er auf dem Schlachtfelde von Bosworth, umtobt von Waffenlärm und Siegesgeschrei seinen berühmten Ruf „Ein Pferd, ein Pferd, ein Königreich fürn Pferd!“ [35]) ausstieß, dann war alles Feuer und höchste Lebensenergie an ihm. Bis ihn der Stahl des Gegners trifft, ist er nun nur noch der Held, dessen Tapferkeit Bewunderung, dessen Untergang fast Bedauern abzwingt. Und mit welch realistischer Schärfe muß er die Sterbeszene gespielt haben! Ihr verdankte er seinen größten Triumph. Das war nicht mehr das Gepolter der alten Komödianten, die mit möglichst viel Lärm aus der Welt zu gehen für heldenhaft und königlich hielten; das war das tief erschütternde angstvolle Sterben eines großen, aber in sich selbst zerrütteten Menschen. Die Majestät und Tragik des Todes machte Garrick auf der Bühne wieder begreiflich. Sein Spiel zeigte alle die düstern Schatten, die der langsam herankommenden Auflösung als Boten vorhergehen, aber bis zu den letzten Zuckungen blieb er natürlich und darum künstlerisch schön.

Die Wirkung seiner Darstellung auf Publikum und Kunstverständige war, wie schon mehrfach hervorgehoben, ganz außerordentlich. Das Publikum empfand seine Einfachheit und schlichte Natürlichkeit als etwas nie Dagewesenes, weil es nichts anders gekannt hatte, als einen in Unnatur und hohlem Pathos erstarrten Darstellungsstil, der auch die elementarsten Dinge, die vom Dichter schon aufs feinste nüancierten Übergänge noch in Grund und Boden zu spielen pflegte. Seine Behandlungsweise der Sprache überraschte und wies den Weg zurück zur Natur. Der „affected, vicious, and unnatural tone of voice“, der „horrible theatric way of speaking“, die Aaron Hill in seiner Dedikation der Fatal Vision 1716 verächtlich macht, waren beseitigt. Garrick klärte die hinsichtlich des Sprechtones geltende falsche Ansicht,

die in der Vorrede zu Drydens Fairy Queen von 1692 dahin formuliert wird, daß „he must be a very ignorant player who knows not there is a musical cadence in speaking; and that a man may as well speak out of tune, as sing out of tune“ definitiv und gab an Stelle der ‚musical cadence‘ wieder dem Tonfall der wirklichen, durch keinerlei chant verunzierten Rede sein Recht. Zwar erzählt Macklin[34]), daß Garricks kühne Neuerung, die der äußerlichen Deklamation, dem stolzen Stechschritt in Sprache und Darstellung den Untergang schuf und in Spiel und Sprechweise etwas Natürlich-leichtes, beinahe Untheatralisches gab, von vielen Kollegen des Künstlers, die seine Überlegenheit natürlich neidisch fühlten, als der Würde des Ortes nicht entsprechend bekämpft wurde, aber er selbst und der vernünftige Teil seiner Berufsgenossen standen in ehrlicher Zustimmung zu dem jugendlichen Meister. Die alte Schauspielerin Mrs. Porter, die längst einer ruhmreichen Bühnenlaufbahn entsagt hatte, brach staunend vor dem Können des Jünglings in die Worte aus: Er ist ein geborner Schauspieler und leistet schon jetzt mehr als ein anderer nach zwanzigjähriger Praxis.[35]) Macklin pries an den ersten Richardaufführungen die beispiellose Sicherheit, mit der Garrick, vielerlei Vorurteile gegen sich, die Rolle so geistreich und interessant gestaltete, daß jeder Unparteiische sofort zu seiner Auffassung sich bekennen mußte.[36]) Ein einfacher Lichfielder Bürger, Mr. Swynfen, berichtet über die Wirkung der ersten Richardaufführung am 20. Oktober 1741 im Auftrage Garricks an dessen älteren Bruder Peter Garrick[37]), natürlich in der Absicht, diesen mit dem Schritte des Jüngeren auszusöhnen, aber doch zugleich voll schlichter Ehrlichkeit, wie sehr er ihm gefallen habe. „Ich war da und war Zeuge eines ganz allgemeinen Beifalls, den er in der Rolle Richards III. erhielt. Ich glaube es war nicht einer im Theater, der nicht ganz entzückt war, und mehrere Leute von künstlerischem Urteil hörte ich erklären, daß nach ihrer Meinung ihn niemand in dieser Rolle überträfe“.

Obwohl Garrick bisweilen so erregt war, daß er kaum sprechen konnte, und obwohl er sich meist in den ersten beiden Akten derart heiser redete, daß nur durch den Saft einer Orange, den er auf den Rat des Buchdruckers Dryden Leach regelmäßig zu sich nahm, die Aufführung gerettet werden konnte, war doch Goodman's Fields voll „von dem Glanze von St. James und Grosvenor-Square; die Kutschen der Herrschaften nahmen den ganzen Platz von Tempelbar bis Whitechapel ein“. Der Anfänger hatte das Glück, sofort das Interesse der leitenden Kreise, die, wenn nicht mehr Verständnis, so doch sicher-

lich mehr Einfluß in die Wagschale zu werfen hatten, als die breiteren Schichten des Publikums, im höchsten Maße zu erregen. Sie brachten die Größen der Zeit dazu, ihn sich anzusehen. Sie störten den alten Pope aus seiner behaglichen Ruhe in Twickenham auf, und dreimal ließ er sich von der Kunst Garricks aufs tiefste ergreifen. Dieser erzählte später oft[38]), wie freudig und im Innersten es ihn überrascht habe, als er erfuhr, der Dichter sei im Theater: „Es war mir besonders lieb, daß ich Richard spielte, als Pope da war, um mich zu sehen. Als ich auftrat, sah ich unsern kleinen poetischen Heros ganz in Schwarz in einer Seitenloge nahe an der Bühne sitzen. Er beobachtete mich mit ernster ruhiger Aufmerksamkeit. Wie ein Blitz durchfuhr mich sein Blick, und ich kam vor Beklemmung und Freude etwas ins Stocken". Als Richard mehr und mehr aufloderte, dröhnte das Haus vor Applaus, auch Pope überschüttete ihn mit Beifall und meinte, er habe nie einen Schauspieler seinesgleichen gesehen.

Daß abgesehen von neidischen Kollegen auch einzelne bedeutende Geister seiner gewaltigen Leistung verständnislos gegenüberstanden, ist menschlich. Horace Walpole, der selten etwas wahrhaft Großes anerkannte und erst nach Garricks Tode ihn „für den größten Schauspieler, sowohl in der Komödie wie in der Tragödie, der jemals gelebt hat" erklärte, meinte nach einer dieser Richarddarstellungen „er sähe nichts Wunderbares an ihm". Doch solcher Bemerkungen sind wenige. Im allgemeinen erfreute er sich der rückhaltlosesten Bewunderung. Als Richard Brinsley Sheridan den Richard einst nicht für schrecklich genug hielt, meinte Garricks Schülerin, Mrs. Siddons, die die Lady Anne gab: „God bless me, what could be more terrible".*) Sogar die Zeitungen traten sofort aufs wärmste für ihn ein.[39]) Es war im allgemeinen gar nicht üblich, daß die Tagesblätter die Leistung eines Schauspielers besprachen. Für gewöhnlich begnügten sie sich im zweiten und dritten Viertel des 18. Jahrhunderts damit, für Geld und gute Worte die Erlaubnis zu erhalten, den Inhalt eines neuen Stückes nach, bisweilen auch vor der ersten Aufführung, ihren Lesern mitzuteilen. Erst um 1770 bürgerte sich nach und nach die Sitte der Tageskritik[40]) ein. Um so überraschender muß daher 1741 eine so warme Anerkennung der Garrickschen Leistung berühren, zumal der Künstler damals noch keinerlei Einfluß auf die Zeitungen gehabt haben kann.[41])

Garrick selbst hing sehr an der Rolle des Richard. In der ersten Saison gab er sie siebzehnmal, und bis zu seiner großen Reise nach

*) Knight 328.

dem Kontinent 1763—65 hat er sie mit alleiniger Ausnahme der Saison 1756/57 jedes Jahr mehrere,*) oft viele Male gespielt. Auch nach 1765, als er schon längst eine Glanzrolle nach der andern an jüngere Kräfte abgetreten hatte, spielte er den Richard hin und wieder, und in der letzten Saison 1775/76 gab er ihn noch dreimal (27. Mai, 3. Juni, 5. Juni.) Hätte ihn nicht die Furcht vor allzugroßer Überanstrengung davon abgehalten, so würde er wohl seinen ursprünglichen Plan, mit dem Richard seine Bühnenlaufbahn auch zu beschließen, wahrgemacht haben.

Diese Vorliebe für Richard beruhte auf dem sicheren Gefühl, wie ganz er der Rolle gewachsen war. Alles, was der Dichter Richard gegeben hat, konnte dieser Schauspieler ihm nachschaffend wieder verleihen. Die häßliche, mißgewachsene Gestalt herauszubringen, war dem kleinen beweglichen Manne nicht schwer. Die starken seelischen Faktoren, die Richard treiben, seine Herrschsucht, das sichere Gefühl seiner geistigen Überlegenheit, die Unwiderstehlichkeit seines Willens, das Dämonisch-witzige, das Kraftvoll-heldische seiner Persönlichkeit schlummerte auch in dem jungen Weinhändler, der eine künstlerische Welt zu zwingen ausging. Er konnte keinen besseren Anfang wählen, denn Richard ist eine fertige Person, die nicht mehr wächst, die vom ersten Augenblicke an festgefügt dasteht und nur fächerartig die verschiedenen Seiten ihres Wesens ausbreitet. Das erleichtert dem Darsteller die Kunst der Steigerung, das ermöglichte ihm schon hier die ungeheure, aber immer durch die Einheit seines Wesens gebändigte Verwandlungsfähigkeit zu zeigen, die er besaß. Das Bild, das Hogarth von ihm gemalt hat, die wenigen Andeutungen über sein Spiel, die sich erhalten haben, lassen seine Darstellung und Auffassung des Richard als eine allererste künstlerische That erscheinen, die in der Erinnerung bleiben wird, so lange es eine Shakespearedarstellung und Shakespearedarsteller gibt.

Hamlets Geist.

Was an Garricks Auftreten so sehr überrascht, das ist die ungeheure Schnelligkeit, mit der er sich weiter entwickelt. Richard III. ist sonst ein End- oder doch wenigstens ein Ruhepunkt für bedeutende Schauspieler gewesen. Wenn sie sich seiner Darstellung gewachsen gezeigt hatten, trat ein Stillstand, vielleicht eine Umkehr zu geringeren Leistungen ein. Bei Garrick geht es mit einer beinahe gradlinigen Sicherheit auf

*) Genest IV, 485/6.

die höchsten Gipfel schauspielerischen Könnens. Kaum hat er den Richard gespielt, so beschäftigt ihn schon der Lear. Daneben kommt er seinen kontraktlichen Verpflichtungen vollkommen nach. Achtzehn verschiedene Rollen spielte er in dieser Saison von ungefähr 7 Monaten zum ersten Male, darunter den Clodio in „Love Makes a Man; or, the Fop's Fortune" nach Beaumont und Fletcher von Colley Cibber, den Chamont in Otways „The Orphan", den Jack Smatter in James Delanes nach Richardson verfaßter „Pamela", den witzigen Sharp in seiner eignen zweiaktigen Komödie „The lying valet", den Lothario in Rowes „Fair Penitent", eine seiner beliebtesten Rollen, und endlich Fondlewife in Congreves „Old Bachelor", Aboan in „Oroonoko" (p. 15) sowie Bayes in „The Rehearsal" und Lord Foppington in „The provoked Husband". Ehe er gegen Schluß der Saison sich zum ersten Male als Lear zeigte, gab er, als zweite Shakespearerolle, nur wenige Male den Geist im Hamlet.

Am 9. Dezember 1741 trat er darin mit Henry Giffard als Hamlet und Miß Hippisley als Ophelia zum ersten Male in Goodman's Fields auf, und nur noch von einer Wiederholung in derselben Saison am 15. Januar 1742*) wissen wir. Daß Hamlets Vater von der zeitgenössischen Schauspielkunst nicht als nebensächliche Figur betrachtet und Anfängern etwa zur Übung überwiesen wurde, geht daraus hervor, daß Männer wie Quin[42]) in Coventgarden**) und Delane in Drury Lane die Rolle hatten. Auch Macklin hat den alten Hamlet gespielt, und sie alle, Garrick nicht ausgenommen, werden in der Auffassung der Gestalt von der großartigen und erschütternden Leistung, die Booth einst gegeben hatte, im wesentlichen kaum abgewichen sein. Booth[43]) betrat mit federgeschmücktem Helm "well dressed for the character"***) langsam feierlichen Schrittes die Szene. Seine Schuhsohlen waren mit Fellen umkleidet, sodaß er, völlig geräuschlos einhergleitend, schon durch das Äußere etwas grausig Geisterhaftes bekam. In Sprache und Wesen war er während des Gespräches mit Hamlet ernst und pathetisch. So packend wirkte seine fürchterliche Einfachheit, daß bei der Erzählung von seiner Ermordung durch Bruders Hand und dem Verhalten 'der scheinbar tugendsamen Königin' das Publikum einem wirklichen Geiste gegenüberzusitzen glaubte. Realistischer wird auch Garrick die Gestalt nicht haben fassen können, zumal sie nach der Seite des Darstellerischen hin ja ziemlich umschränkt und so typisch

*) Genest IV, 19.
**) Genest IV, 41; IV, 32.
***) Cooke 376.

ist, daß individuelle Züge ihr eigentlich nur durch die Stimme des Schauspielers verliehen werden. Da wird er seine Meisterschaft in der Sprechtechnik gezeigt haben. Nach dieser einzigen Saison in Goodman's Fields strich er die Rolle aus seinem Repertoire. Innere Befruchtung konnte sie ihm nicht gewähren. Was ihn lockte, war die Darstellung großer, psychischer Verwicklungen, das Durchleben komplizierter Höhenmenschen. Auf den Lear, wohl die größte Bühnenfigur, die er jemals gezeichnet, wahrscheinlich die genialste Verkörperung, die diese Shakespearesche Gestalt auf der englischen Bühne gefunden hat, ging all sein Streben.

Lear.

Als er am 11. März 1742 zum ersten Male vor sein Publikum trat, war der Beifall ein ungeheurer, aber wir wissen, daß der schnell zur Mode gewordene Künstler nicht auf den ersten Anhieb eine völlige Meisterleistung in dieser Rolle bot. „Sich auf gut Glück und ohne ernstliche Vorbereitung an eine Mannigfaltigkeit von Charakteren zu wagen, wie es die Gewohnheit mancher unvorsichtiger Schauspieler gewesen ist, war nie Garricks Sache. Er prüfte seine Kräfte sehr genau, bevor er irgend ein schweres Geschäft übernahm.*) Lange trug er sich mit dem großen Plane, und wie er vordem sorgfältig mit dem älteren Freunde Macklin sein erstes Auftreten als Richard beraten hatte, so besprach er auch den Lear wiederholt und eingehend mit ihm und mit ihrem gemeinsamen Bekannten, dem Arzte Dr. Barrowby. Ein schönes Zeugnis für sein ernstes Streben besitzen wir in dem Bericht, den uns Cooke von den Unterredungen der Drei über Garricks Auffassung nach der ersten Aufführung gegeben hat.[44]) Barrowby und Macklin wohnten der Première bei, und obwohl er nach ihrer Meinung in Maske und Tracht den König sehr charakteristisch und lebenswahr hingestellt hatte, ließ doch sein Ausdrucksvermögen in Bezug auf den alten, schwachen „man fourscore and upwards", noch manches zu wünschen übrig. Er war, was bei einem fündundzwanzigjährigen Anfänger gewiß nicht erstaunlich ist, noch zu jugendlich in seinen Bewegungen, das Feuer der Leidenschaft ließ ihn vergessen, wie gebrechlich dieser Körper mit seiner zerbrochenen Seele schon ist. Außerdem hatte er die Wiederholung des Fluches, den der entgeisterte Vater auf die entmenschten Töchter schleudert, zu leise angelegt. Zwar endigte er mit vollem, großen Pathos, aber die beiden Kritiker wünschten, wohl in Erinnerung an den Lear von Booth, der gerade diese Szene

*) Davies I, 57.

mit hinreißendem Feuer gespielt haben muß,*) hier von vornherein ein heißeres Aufbrausen der Leidenschaften. In der Gefängnisszene hatte er nach ihrer Meinung zu wenig wirkliche Würde, und geradezu ungenügend erschien er ihnen in der fünften Szene des vierten Aktes (er spielte den Lear in der Bearbeitung von Tate), wo er den Anfang der Verse:

„O feine Kriegslist, einen Pferdetrupp
Mit Filz so zu beschuh'n:
Ich will's versuchen — still — nur still!
Und überschleichen wir die Schwiegersöhne
Dann schlagt sie tot, tot, tot!"

zu laut sprach, um dann nach und nach leiser werdend, am Schlusse die Stimme ganz zu senken. Ihrer Ansicht nach hätte er das ‚still nur still' zwar nur leise andeuten, dafür aber die Worte ‚Dann schlagt sie tot — tot — tot' mit dem wildesten Racheschrei, dessen er fähig war, herausbringen sollen.**)

Mit bescheidener Aufmerksamkeit hörte Garrick auf die Kritik der Freunde. Einen Stift in der Hand merkte er sich sorgfältig alles an, was sie auszusetzen hatten, und dankte ihnen mit dem Versprechen, nicht eher wieder in der Rolle aufzutreten, als bis er sich die Winke, die er von ihnen erhalten habe, völlig zu eigen gemacht hätte. Denn ganz im Gegenteil zu seinen Kollegen alter und neuer Zeit hatte der Künstler von vorn herein eine sehr große Achtung vor jeder berechtigten Kritik und war nicht so kindisch eitel, seine Auffassung und seine Meinung als das einzig richtige zu betrachten. In tiefer Erkenntnis des Wertes einer nachschaffenden Kritik zitierte er so in in einem Briefe vom 24. Januar 1762 Popes Verse: Did some more sober critik come abroad If wrong — I smil'd, if right, I kiss'd the rod.***)

Daß er das Versprechen nicht zu halten vermochte und schon am übernächsten Abend (13. März) den Lear wieder spielen mußte, können wir ihm nicht zum Vorwurf machen. Der allmächtige Direktor konnte nicht Rücksicht nehmen auf Garricks Bedürfnis nach innerer

*) Davies, Miscell. II, 279.
**) Cooke 104 ff.
***) Priv. Corr. I, 137.

Anmerkung: Cooke's Angabe, daß nach dieser zweiten Aufführung der Lear auf sechs Wochen zurückgestellt worden sei, ist falsch (Cooke 106). Genest (IV, 24 f.) weist nach, daß Garrick noch 11 mal (13., 18., 20., 27., 30. März; 8., 10., 30. April; 1., 12. und 19. Mai) die Rolle in dieser Saison dargestellt hat.

Ruhe zu reicherem Wachstum. Er mußte den „star“ ausnutzen, so gut es ging. Diese zweite Vorstellung ist nach Macklin viel schlechter gewesen als die erste, weil es natürlich sehr schwer war, die alten Fehler zu lassen und zugleich neue Besserungen anzubringen.

Wie sehr er sich in den nächsten Vorstellungen in die Rolle eingelebt haben muß, dafür haben wir mehrere Beweise. Den ferneren Einspruch seiner Freunde auf den Proben hatte er sich verbeten; er fürchtete allzu bedenklich zu werden und über den Kleinigkeiten den Blick fürs Ganze zu verlieren. Und Macklin wars zufrieden. Das Großartige von Garricks Kunst, die über Mängel bessernd hinglitt, weil sie aus der künstlerisch erschauten Persönlichkeit heraus neue Lichter aufsetzte und nicht mühselig zusammenleimte, was keinen inneren Halt hatte, tritt schon hier deutlich in die Erscheinung. Als Macklin ihn wieder sah, war er erstaunt über den Riesenfortschritt des Freundes. Nun konnte er die Darstellung der Fluchszene bewundern und ihm sagen, daß er alle seine Erwartungen übertroffen habe. Nun war ihm das rasche, schnaubende ‚schlagt sie tot, tot — tot‘ leidenschaftlich genug, und noch viele Jahre später, als längst bittere Feindschaft und alter Groll das Bild des Jugendfreundes ihm zur Fratze verzerrt hatten, mußte er zugeben: „In short, Sir, the little dog made a chef-d'oeuvre of it, and a chef-d'oeuvre it continued to the end of his life.“ *)

Auch zum Lear haben wir von Garricks Freund Newton einen Brief, der begeistert und mit tiefster Ergriffenheit von dieser Schöpfung spricht. Er stammt nach Boadens Annahme aus dem Jahre 1742 und ist datiert vom 19. April, also ungefähr nach der siebenten Wiederholung der Rolle geschrieben[45]). Darin sagt ihm Newton, daß er Booth weit überträfe und fast Betterton gleich käme. Was ihn am allermeisten überrascht habe, sei seine Verwandlungsfähigkeit, seine absolute Verschiedenheit als Lear und als Richard. Jeder andere der bekannten Schauspieler behalte die seiner Person eigentümliche Grundfärbung auf der Bühne bei. Cibber habe immer etwas geckenhaftes durch alle Rollen hindurch an sich, und Wolsey, Syphax und Jago dufteten stets nach dem Parfüm des Lord Foppington. Booth sei als Kato Philosoph gewesen und Philosoph geblieben überall. Seine Leidenschaftsausbrüche als Hotspur hätten völlig denen des Lear geglichen, während Garrick in Temperament, Stimme und Bewegungen stets ein alter Mann geblieben sei. „In den vier Rollen, die ich von Ihnen sah, in Richard, Chamont, Bayes

*) Fitzgerald 57.

und Lear lernte ich niemals vier mehr von einander verschiedene Schauspieler, als Sie von sich selbst es sind, kennen".

Mag die Wärme dieser Worte zum Teil auch vom Freunde diktiert sein; der ehrliche Kritiker Newton spricht doch aus jeder Zeile und hebt, soweit wir sehen, zum ersten Male den Grundunterschied, der Garrick als Künstler von allen seinen Zeitgenossen und Vorgängern trennt, — den einen Macklin in bescheidenem Maße vielleicht ausgenommen — gebührend hervor, nämlich die überragende Kraft seines Realismus. Garrick war erst Mensch auf der Bühne, ehe er zum Schauspieler wurde. Er lebte seine Figuren, er stellte sie nicht nur dar, und darum war es ihm auch allein vergönnt, die tiefsten darstellerischen Wirkungen zu erzielen.

Gerade über die Aufnahme des Lear auch in späteren Jahren, über den ungeheuren Eindruck, den er machte, sind uns eine größere Anzahl zeitgenössischer Äußerungen aufbewahrt, die alle ausklingen in das begeisterte Lob. Garrick selbst empfing im Jahre 1763, unter dem 13. Mai einen Brief des Dr. Fordyce[46]), eines bekannten und geschätzten Schauspielkritikers, der ihn in einer ganzen Reihe von Charakteren kennen gelernt, als Lear aber „mit Entzücken" gesehen hatte.

Er rühmt seine Natürlichkeit und schreibt: „Wer Sie nicht in dieser wundervollen Rolle gesehen hat, kennt meiner Meinung nach gar nicht den riesigen Umfang Ihres Könnens. Er hat Garrick noch nicht gesehen. Solch furchtbare Schauer des Erstaunens, des Schreckens, des väterlichen, durch ungeheuerste kindliche Undankbarkeit erregten Zornes!, solch eine rasend schnelle und doch begreifliche Steigerung von diesen schrecklichen Gefühlen bis zum hellsten Wahnsinn!, solch eine erstaunliche Übereinstimmung zwischen Lears Gemütsverfassung und den ihn umgebenden Elementen! In diesem Wirbelwind von Leidenschaft und Wahnsinn ein so sicheres Achtgeben auf das Schickliche, so daß sein Wahnsinn immer der eines Königs bleibt! Diese feinen Regungen zu Selbstvorwürfen wegen einer ganz törichten und übelbelohnten Zärtlichkeit gegen zwei unwürdige Töchter und wegen der großen Ungerechtigkeit und Grausamkeit gegen eine so ganz und gar Vortreffliche! Diese hilflosen Klagen über das Elend seines Alters und seines Königtumes mit all den wirren Gährungen eines warmen, voreiligen, aber wohlmeinenden und edelmütigen Herzens, das sich durch die zärtliche Sorgfalt eines guten, wenn auch ungerecht behandelten Kindes von den Zuckungen seiner Erregung wieder erholt, bis zuletzt der Vater, der Fürst und der Freund in der mildesten Majestät

der Tugend hervorleuchten, wie die Sonne nach einem fürchterlichen Gewittersturm strahlend in all dem sanften Glanze eines Sommerabends hindurchbricht. Das, mein Herr, sind einige von den Punkten, die Ihr Spiel vor zwei Abenden so riesig auszeichneten. Aber was mich am meisten in Erstaunen versetzte und mir immer zu denken geben wird, war die volle Kraft, mit der Sie bis zuletzt in dieser Rolle, die doch so voll ist von den verschiedensten und heftigsten Gemütserregungen, aushielten, ohne ein einziges Mal, soweit ich sehen konnte, auch nur in den schnellsten Übergängen und den heftigsten Anfällen, aus der Einfachheit der Natur, der Grazie der Haltung, oder der Schönheit des Ausdruckes herauszufallen." In diesem überschwänglichen Hymnus auf den Lear Garricks sehen wir deutlich, wie suggestiv seine Riesenkraft auf den Zuschauer gewirkt haben muß, wie dieser sich dem Paroxismus seiner Leidenschaftlichkeit nicht entziehen konnte. Nur eine ganz phänomenale Leistung kann einen Mann wie Fordyce, der als Kritiker und Mensch von Geschmack etwas galt, zu Ausdrücken von so beinahe weibischer Verehrung hinreißen. Doch solche Zeichen der Hochschätzung finden sich nicht etwa vereinzelt. Man könnte ganze Kapitel mit Briefen voll der höchsten Bewunderung für den Lear füllen. Hier seien nur noch zwei Briefe aus dem Jahre 1776 erwähnt, um zu zeigen, wie die Wirkung und die Kräfte des Künstlers innerhalb des mehr als dreißigjährigen Zeitraums, der seit seinem ersten Auftreten in der Rolle verstrichen ist, kaum eine bemerkenswerte Abnahme aufgewiesen haben. Madame Necker, eine auf seiner französischen Reise gewonnene Freundin, teilt ihm, noch ganz unter dem Eindrucke seiner Darstellung, am 14. Mai 1776 mit:[47]) „Ich weiß nicht, ob ich die Worte finden werde, um den fürchterlichen Eindruck, den sie gestern auf uns gemacht haben, wiederzugeben. Sie haben sich ganz zum Herrn über unsere Seele gemacht, sie völlig erschüttert, mit Schrecken und Mitleid erfüllt. Ich kann noch immer nicht an den wechselnden Ausdruck ihres Gesichts denken, ohne daß sich meine Augen mit Tränen füllen. Welch herrliche und ergreifende Vorlesung haben Sie uns gehalten! welcher Schrecken vor der Undankbarkeit, welche Hochachtung vor dem Alter, selbst vor dem ungerechten, dem irregeleiteten Alter! O, daß ich noch die Urheber meines Lebens hätte, daß ich ihnen alle die Gefühle, die Sie in meinem Herzen erregt, zu Füßen legen und dort die herzzerreißenden Tränen vergießen könnte, die Sie mich haben vergießen lassen." Und Jean-Baptiste-Antoine Suard (1733—1817) ist nicht weniger entzückt, wenn er am 12. Juli 1776 von Paris aus schreibt:[48]) „Seit unserer

Rückkehr nach hier sprechen wir nur von Ihnen. Ich für meine Person werde niemals in meinem Leben die Eindrücke vergessen, die namentlich Lear und Richard auf mich gemacht haben. Sie haben mir Ideen von Ihrer Kunst gegeben, die über meine Fassungskraft gingen. Die Natur hat sich für meine Augen vergrößert, und alle die kalten, armseligen und gekünstelten Nachahmer auf unsern Theatern erscheinen mir nur noch als Pygmäen. Jetzt, da Sie die Bühne verlassen haben, ergreifen Sie die Feder, mein Freund, und hinterlassen Sie der Welt ein paar große Lehren über eine Kunst, für die Sie ein so großartiges Vorbild gewesen sind!" Leider hat sich Garrick diese Mahnung des feinen Franzosen nicht zu Herzen genommen. Außer ein paar glücklicherweise erhaltenen Briefen an seine Schauspieler und Freunde, von denen noch zu reden sein wird, besitzen wir nichts von seiner Hand an theoretischen Auslassungen über seine Kunst.

Neben solchen an Garrick gerichteten Briefen finden sich in der Literatur der Zeit eine Menge von Anekdoten und Notizen, die alle der Bewunderung über den in England nicht allzu oft gespielten Lear, dem höchstens noch Macready und Irving eine große Auffassung verliehen haben, Ausdruck geben. Sheridan, des Schauspielers Sohn, hielt Garricks Lear für seine reifste und größte Bühnengestalt.*) Bannister, Garricks Schüler, war so hingerissen von der Darstellungsweise des Mannes, daß er sagte „In Lear, Garrick's very stick acted".**) Daß nicht nur dem Gebildeten mit unmittelbarer Gewalt ein erschütternder Einblick in das furchtbare Leid Lears durch Garricks Kunst vermittelt wurde, daß auch das eigentliche Volk im innersten ergriffen ward, dafür haben wir eine sehr hübsche Anekdote. Einer von den Soldaten, die nach dem Privileg von Drury Lane auf der Bühne anwesend sein durften, war so gerührt von der Not des alten Königs, daß er plötzlich in Tränen ausbrach. Garrick schenkte ihm für diesen Beweis seiner künstlerischen Aufnahmefähigkeit eine halbe Krone.***) Davies[49]) hebt als etwas ganz Besonderes hervor, daß am Ende einer Learvorstellung das Publikum noch nach dem Schlußapplaus zwei oder dreimal in laute Beifallsbezeugungen ausgebrochen sei. Es scheint dies eine für die damalige Zeit ganz unerhörte Ehrung gewesen zu sein, deren Enthusiasmus allerdings zu verstehen ist, wenn man von demselben Gewährsmann weiter hört, daß alle die, welche den

*) Fitzgerald 251.
**) Leslie I, 147.
***) Fitzgerald 253.

außerordentlichen Genuß, Garrick als Lear zu sehen, gehabt haben, aufrichtig wünschten, seine Darstellung und Deklamation hätte von Dauer sein können.[50]) Als Kitty Clive,[51]) seine bedeutendste komische Schauspielerin, die fortwährend mit ihm auf einem geistreich-scherzhaften Kriegsfuße stand, ohne indes je den Blick für seine Größe zu verlieren oder ihm, wie manch anderer, die schuldige Anerkennung zu versagen, einst an der Koulisse stehend, seinen Lear sah, konnte sie die Tränen nicht zurückhalten, wandte sich ärgerlich ab und sagte: „Damn him, he could act a gridiron".*)

So gewaltig war der Bann, in dem er die Zuschauer hielt, daß ihm Dinge auf der Bühne passieren konnten, die man einem andern Darsteller sicherlich nicht hätte hingehen lassen. Er konnte eben die Illusion aufrecht erhalten in jeder Situation, und als ihm einst die Perrücke in einem der Anfälle von Todesangst vom Kopfe fiel oder doch so auf die Seite rutschte, daß darunter sein eignes dunkles Haar sichtbar wurde, war das Publikum von der Darstellung so gefangen, daß es diesen Lapsus gar nicht bemerkte.**) 1773 sah ihn der Maler James Northcote (1746—1831) und schrieb:[52]) „Ich kann Ihnen (vom Lear) nur eine Ahnung geben durch die Wirkung. Das Publikum war nicht zufrieden mit Beifallklatschen, sondern brach in lautes Jubelgeschrei aus, als er abging. Ich glaube, sogar die unwissendsten Leute haben ein Gefühl für seine Größe, und es wirkte so stark auf mich, daß mir die Haare zu Berge zu stehen schienen. Sir Joshua (Reynolds) meint, es sei bei weitem die bedeutendste Rolle, die er darstellen könne." Sogar seine Feinde wußte er sich zu versöhnen. Mickle, ein Schriftsteller, den Garrick durch Ablehnung einer Tragödie verletzt hatte, brachte in seiner „Lusiad" eine gehässige Anmerkung gegen Garrick. Als er ihn bald darauf zum ersten Male, und zwar als Lear sah, sagte er während der ersten drei Akte kein Wort, aber nach einer besonders ergreifenden Szene des vierten seufzte er auf und meinte zu einem Freunde gewendet: „I wish the note was out of my book".***)

Um dem Anekdotischen, das zwar seit Theodor Fontanes glücklichem Vorgang für die wissenschaftliche Erkenntnis des Lebens und Wirkens großer Männer „hoffähig" geworden ist, und dessen namentlich der Theaterhistoriker niemals entraten kann, nicht einen allzu

*) Fitzgerald 253.
**) Quarterly Review 1860, 505.
***) Knight 304.

breiten Spielraum zu gewähren, beschränken wir uns nur noch auf die Angaben einiger weniger Stellen. In Samuel Roger's Table Talk (London 1856) findet sich die Bemerkung, daß der schon oben mehrfach erwähnte Cumberland gesagt habe „the three finest pieces of acting which he had ever witnessed, were Garrick's Lear, Henderson's Falstaff and Cooke's Jago".*) Hannah More, die Freundin von Garricks Alter, schreibt in einem Briefe an Mrs. Gwatkin vom 12. Mai 1776.[53]) „Am Montag Abend spielte er den König Lear und noch jetzt habe ich mich nicht völlig davon erholen können. Für gewöhnlich halte ich die letzte Rolle in der ich ihn sehe, für seine größte, aber in Hinblick auf diesen Abend war es die allgemeine Ansicht, daß es eine der größten Vorstellungen gewesen sei, die jemals gegeben wurden. . . . Die Begierde der Leute, ihn zu sehen, geht über alles, was Du Dir denken kannst, hinaus. Du kannst ein halbes Dutzend Herzoginnen und Gräfinnen an einem Abend in den oberen Logen sehen." So bietet sich überall dasselbe Bild schrankenloser Bewunderung, die aus dem Gefühle, etwas ganz Großes und Gewaltiges erlebt zu haben, erwachsen ist.[54]) Ehe wir nun versuchen, seiner Darstellungsweise an der Hand der, sobald es sich um Bühnentatsächliches und nicht um Anekdotisches handelt, viel spärlicher fließenden Quellen nachzukommen, müssen wir der Bearbeitung, die Garrick wählte, einige wenige Worte widmen.

Hettners Meinung, Garrick habe den König Lear in der Shakespeareschen Urgestalt aufgeführt,**) läßt sich nicht halten. Eines ist allerdings sicher. Garrick hat den Shakespeareschen Lear eingehend studiert und für seine Darstellung einzelne Shakespearesche Szenen oder wenigstens Sentenzen in der Bühnenbearbeitung wieder aufgemacht. Daß er ein feiner Kenner der Literatur über Shakespeare gewesen ist und sich alle Untersuchungen, die seinen großen Liebling betrafen, zu nutze gemacht hat, wissen wir aus seinem Briefwechsel. Da finden sich des öfteren Mitteilungen an oder von Mrs. Montagu, Warton, Swan und anderen Shakespeareforschern der Zeit, in denen textkritische und stoffgeschichtliche Fragen berührt werden. So spricht er zum Beispiel in einem in Gentleman's Magazine 1801, 613 veröffentlichten Brief an Mr. Wickins von dem alten Leirspiel und von mehreren Learquellen.[55]) Für seine Darstellung aber benutzte er im großen und ganzen die aus der Drydenzeit stammende Bearbeitung des König Lear von Tate.

*) Roger, Table Talk 136.
**) Hettner 480.

Tate war natürlich ein gewissenhafter Schüler von Dryden und empfand nicht ungeschickter als dieser, wohin der Geschmack der Zeit zielte. Er war sich vollkommen darüber klar, daß ein tragischer Ausgang des Stückes einem Publikum nicht gefallen konnte, das Shakespeares über Menschenmaß hinausragenden Gestalten, seiner die tiefsten Daseinsprobleme berührenden Kunst kaum rechtes Verständnis entgegenzubringen vermochte. Es war eine seichte Gefühlsduselei da emporgekommen, wo einst Shakespeares tragische Kraft an die Herzen gerührt hatte. Das obscöne, wenn auch witzige Lustspiel, die französische Form und französisches Pathos nachäffende Tragödie konnte den einfachen Rythmus der Gefühlstöne nicht brauchen. Sensation übelster Art stand damals so gut auf der Tagesordnung wie in unserer Zeit. Darum konnte auch das bürgerliche Schauspiel, das seine Personen schachspielmäßig hin- und herschob, um eine Schuld, eine Sühne und eine Moral zu statuieren, seine traurigen Orgien feiern. Auch Lears menschenernstes und menschenschweres Schicksal mußte auslaufen in die behäbige Rührseligkeit der Zeitstimmung. Edgar mußte Cordelien lieben. Das gab zu allerhand erbaulichen, herzerhebenden Szenen Anlaß. Die Gesundung des alten Lear und die glückliche Verheiratung der beiden Liebenden entließ dann den biederen Zuschauer mit dem Gefühle behaglicher Befriedigung.

Und wollte man Garrick einen Vorwurf daraus machen, daß er den Zeiten Rechnung tragend, diese Fassung gespielt habe, so müßte man ihn ebensogut unserem Schröder machen, der einen ebenfalls glücklich endenden Lear den Deutschen darbot. Garrick mußte als Schauspieler und als Theaterdirektor mit seinem Publikum rechnen; er durfte den Masseninstinkt nicht übersehen, wenn er für seine Bestrebungen, Shakespeare dem englischen Volke nach und nach wiederzugeben, überhaupt Boden gewinnen wollte. Lear war den Engländern nach der Restauration lange nicht gespielt worden. Zwar 1663 wurde er noch, wahrscheinlich von Betterton in „the Duke's Theatre“ gegeben „as Shakespeare wrote it“*), dann aber blieb er abseits liegen bis Tate und später Colman mit ihren dem Hofe und dem Zeitgeschmack huldigenden Bearbeitungen hervortraten.

Tate, der eitel genug war, seine Learbearbeitung als eigene literarische Arbeit hinzustellen, hat sicherlich das Verdienst, das Stück seiner Vergessenheit entrissen zu haben. Und Garricks Tat setzt ein mit seiner Verbesserung des Tateschen Machwerkes. Er hat es sich

*) Davies, Miscell. II, 260.

lange überlegt, ob er Tates Änderungen beibehalten solle oder nicht. Addison, der sich im Spectator für den echten Lear erklärt hatte, und Richardson, der ihm in der Clarissa hierin Recht gab, mögen ihm zu denken gegeben haben, aber vielleicht ist seines Freundes Johnson Urteil über das Drama von entscheidendem Einfluß gewesen.[56]) Auch Colmans Learbearbeitung hatte, allerdings mit Beseitigung des Liebesmotives zwischen Cordelia und Edgar dem Stücke ein glückliches Ende gegeben. Genug, Garrick entschied sich für Tate, dessen Umarbeitung er allerdings im einzelnen veränderte, indem er sich zum Teil an Colmans restaurierten Text, zum Teil an Shakespeare selbst anlehnte. So hat er die Absicht gehabt, die Rolle des Narren, welche Tate beseitigte, für Woodward, seinen glänzendsten Komiker wieder aufzumachen, aber die Bedenklichkeiten, die auch Colman zur Streichung der Partie veranlaßten — man befürchtete nämlich die Scherze des Narren würden der düsteren Stimmungsgewalt der Learszenen Eintrag tun — siegten über seine ursprüngliche Absicht, Shakespeare möglichst getreu zu folgen.*) Im Gegensatz zu Tate machte er in der vierten Szene des zweiten Aufzuges die rührende Bitte Lears:

„Fühlst du denn wohl, wie dies dem Hause ziemt?
Liebe Tochter, ich bekenn es, ich bin alt;
Alter ist unnütz; auf den Knieen bitt ich:
Gewähre mir Bekleidung, Kost und Bett!"

wieder auf. Colmans Wiederherstellung der Dialogszene zwischen den Schwestern Goneril und Regan am Schluße des Aktes, die auf ihren Charakter das schärfste Licht wirft, läßt er sich allerdings entgehen, obwohl sie für das Verständnis des Kommenden unbedingt nötig scheint. Jedenfalls war das Publikum und die maßgebende Kritik mit dieser Gestaltung des Dramas völlig einverstanden.[57])

Lernen konnte Garrick für seinen Lear von keinem Vorgänger oder Zeitgenossen, es sei denn, daß er, wie von Ryans Richard dem Dritten, von ihren Fehlern gelernt habe. Über Bettertons Lear wissen wir nichts. Obwohl Downs im Roscius Anglicanus, obwohl Cibber in seinen Schriften manches über seine ungewöhnliche Kraft als Hamlet, Macbeth und Othello berichten, haben wir kein Zeugnis über seine Darstellung des Lear. In hohem Ansehen bei den Zeitgenossen stand die Auffassung, die Booth[58]) von der Rolle gehabt hatte, und sein unmittelbarer Nachfolger Antony Bohème[59]) fand den uneingeschränk-

*) Davies, Miscell. II, 267.

testen Beifall Macklins. Gegen ihn fiel dann später Quin, Bohèmes einstiger Partner als Gloster, ganz und gar ab,[60]) sodaß Garrick von vornherein auf empfängliche Gemüter rechnen konnte. Der künstlerische Nachwuchs der späteren Zeit erreichte niemals seine gigantische Größe. Powell, den er kurz vor seiner zweiten Reise nach Frankreich 1763 entdeckt und für Drury Lane gewonnen hatte, versprach, wie überall, auch hier vieles[61]), was zu halten sein früher Tod ihn verhinderte. Der glücklichste Rivale Garricks war entschieden Spranger Barry.[62]) Er war lange Jahre hindurch nächst Garrick der bedeutendste Künstler der englischen Bühne. In Irland hatten sie sich 1745 kennen gelernt, und Garrick versäumte nicht, sich seinen Rivalen, mit dem er später die heftigsten Kämpfe auszufechten haben sollte, für Drury Lane zu verpflichten. Für den Lear scheint es diesem nur an der nötigen Resonanz und Biegsamkeit der Stimme gefehlt zu haben, um seine Auffassung darstellerisch ganz ausschöpfen zu können. Macklin äußerte sich in der Zeit seiner Feindschaft mit Garrick, daß Barry als Lear höchst beachtenswert gewesen sei. „Einzelne Stellen, namentlich der Fluch, lagen seiner Stimme — man beachte worauf hier in der Kritik eines Künstlers der Hauptwert gelegt wird — so gut, daß er einen tiefen Eindruck machte".[63]) Aber an einer andern Stelle ist er ehrlicher, läßt dem einstigen Freunde volle Gerechtigkeit widerfahren und gibt ihm vor Barry den Vorzug.[64]) Murphy hielt die Leistung Barrys ebenfalls nicht für vollwertig. Den alten wahnsinnigen König konnte er nicht überzeugend herausbringen. Was er gab, war konventioneller Bühnenwahnsinn, mit langen hastigen Schritten und wildem Umherstarren.[65])

Heinrich Anschütz erzählt in seinen Erinnerungen*), daß Iffland seinem Lear von vornherein einen pathologischen Zug gegeben habe, und auch moderne Schauspieler betonen bisweilen den wahnsinnigen und darum mitleiderregenden, gebrochenen Mann mehr, als den „munteren, rüstigen und jovialen Greis", den Anschütz**) sich denkt. Wie Garrick den gesunden Lear aufgefaßt hat, geht aus den Berichten über seine Darstellung nicht deutlich hervor, aber wir können annehmen, daß er mit seinem genialen Blick für das Wesentliche, als notwendige Voraussetzung für die ungeheure psychische Erschütterung, in dem Könige der ersten Szenen eine imponierende Herrschergestalt, dem Greisenalter zwar nahe, aber immer noch voll

*) Anschütz 193.
**) Anschütz 194.

Schwung, Großartigkeit und nervös gesteigerter Leidenschaftlichkeit gesehen hat. Nur wenn diese fast titanische Herrschergröße, in ihren Grundgefühlen des Stolzes und absoluten Anrechtes auf verehrende Kindesliebe plötzlich wankend gemacht, aus allen Himmeln der Majestät stürzt und die gemeinen Empfindungen der Verachtung, ja des Hasses am eignen Leibe erfahren muß, wird die weitere uns überlieferte Darstellungsweise verständlich.

Mit dem Fluche setzt diese ein. Garrick, der als Lear „über den modischen Unterkleidern, der Schoßweste, dem Manschettenhemd und Kantenhalstuch einen kurzen hermelinbesetzten Überwurf“ *) trug, rief, in allen Tiefen seines Vaterherzens durch Gonerils Härte erschüttert, mit rasender Wut aus,[66])

„Höll' und Teufel!
Sattelt die Pferde, ruft all mein Gefolg!“,

um dann mit immer sich steigender Leidenschaft die gräßliche Verwünschung auf des entarteten Kindes Haupt herabzuflehen. Allein nicht nur die fürchterlichste Wut tobte in seiner Seele. Verachtung und Gram rangen mit ihr, und ganz besonders rühmen die Zeitgenossen Garricks wunderbare Fähigkeit, allen diesen verschiedenen seelischen Stimmungen gleichzeitig durch seine Ausdrucksmittel gerecht zu werden. Zwar heben Macklin[67]) und mit ihm Davies Booths Darstellung des Fluches als etwas ganz Bedeutendes hervor, weil sie noch heißer und wohl auch tobender gewesen ist, als das, was Garrick hier brachte, aber Macklin gibt auch zu, daß Booth nicht entfernt so wirksam im mimischen Ausdrucke seines väterlichen Schmerzes, seiner tiefen Erregung sich gezeigt habe als Garrick, der den Fluch mit so schrecklicher Gewalt sprach, daß das Publikum „wie von einem Blitzstrahl“ getroffen zusammenschrak. Er schleuderte seinen Stock, auf den er sich bis dahin gestützt hatte, von sich, nachdem er einen Augenblick wie vom Schlage getroffen über der Tochter plötzliche und unerwartete Undankbarkeit schweigend dagestanden hatte.[68]) Darauf preßte er die Hände ineinander, wendete die Augen mit seltsamer Schreckensankündigung gen Himmel, fiel auf die Knie, breitete die Arme aus und zitternd an allen Gliedern hub er an:

„Hör mich, Natur, hör, teure Göttin, hör mich!“

„Immer lauter, rascher, mit wachsender Seelenerregung sprach er die Verwünschungen, bis ihn bei der letzten,

*) Devrient II, 308.

„daß sie fühle,
Wie schärfer weit als einer Schlange Zahn
Es sticht, ein undankbares Kind zu haben." *)

die Kränkung übermannte und er, in Tränen ausbrechend, nur noch zu flüstern vermochte „Hinweg, hinweg!".**) Im tiefsten erschrak man vor der fürchterlichen Feierlichkeit, mit der er rief:

„Pest
Und Giftqualm über dich! —
Des Vaterfluchs grimmtödliche Verwundung
Durchbohre jeden Nerven deines Wesens!".

Und mit Tränen im Auge lauschte ein jeder atemlos auf die Zeilen:

„Ihr alten kindschen Augen, weint noch einmal
Um dies Beginnen, so reiße ich euch aus
Und werf euch mit den Tränen hin, die ihr vergießt,
Den Staub zu löschen."

Der Wechsel seines Mienenspieles, das Hin und Her zwischen Wut und Gram in dieser Szene, sein Übergang von tiefer Melancholie zu halbem Wahnsinn, das irre Lachen, wie überhaupt die ganze Darstellung des Pathologischen ergriff jeden auch nur der geringsten Empfindung Fähigen im innersten Herzen.[69])

Samuel Foote, der ewige Spötter[70]), gibt in der Vorrede zu seinem Pamphlet über „The suspicious husband" eine diesen Berichten ganz ähnliche parodierende Beschreibung der Szene. Da heißt es: Du fällst jählings auf die Knie, hebst die Arme empor, ballst die Fäuste, knirschst mit den Zähnen und beginnst mit wilder Raserei im Blick, an allen Gliedern zitternd und die Augen gen Himmel gerichtet: „Hör mich, Natur, hör, teure Göttin, hör mich!" mit gebrochener, spröder Stimme. Dann steigerst du deine Sprache mit jeder Zeile in Stärke und Schnelligkeit, bis zu dem Verse „daß sie fühle, wie schärfer weit als einer Schlange Zahn", um nun plötzlich von deiner Tochter Undankbarkeit schwer getroffen, in Tränen auszubrechen und in ganz bekümmertem Ton zu sagen, „Hinweg, hinweg!".[71])

Immer weiter steigert sich der Schmerz, der Gram, die abgrundtiefe Wut des Alten, als auch sein Kind Regan ihm hartherzig begegnet. Der unglückliche Mann fällt demütig vor der entarteten Tochter

*) Das „daß sie fühle" sprach er zweimal hintereinander und legte den Ton auf „fühle", indem er es zuerst mit möglichst gehobener und dann mit ganz gesenkter Stimme sprach. (Leslie I, 147.)

**) Brandl VI, 8.

auf die Knie, und fleht sie, in seinem Königsstolze längst gebrochen, mit bereits halbumnachteter Seele an:

„Gewähre mir Bekleidung, Kost und Bett".[72])

Doch als Regan ihn schnöde heim zur Schwester weist, als Goneril ihm vorrechnet, daß er seines Gefolges nicht mehr bedürfe, da bricht von neuem die Wut in ihm los, und racheschnaubend „will er solche Dinge tun

„Was weis ich selbst noch nicht; doch soll'n sie werden
Das Graun der Welt".[73])

Plötzlich erinnert er sich nun, daß ihm ja alle Machtmittel, seine Rachepläne zu verwirklichen, fehlen, und sein

„O Narr, ich werde rasend"

ging den Hörern durch und durch.*)

Und nun war er umgewandelt in einen schwachen alten Mann „still retaining an air of royalty"**). Der Wahnsinn umfängt seine Seele, die solcher Erregung nicht mehr gewachsen ist, aber nicht der Theaterwahnsinn mit seinen auf ganz oberflächlicher Beobachtung beruhenden Äußerlichkeiten, wie ihn Barry hatte nur darstellen können. Garrick war ganz echt, er war nicht nur ein tatsächlich Irrer, er war ein irrer König.[74]) Genau dem pathologischen Zustand eines Geisteskranken entsprechend, ließ er nach Momenten der höchsten Aufregung lange Intervalle einer fast bewußtseinshellen Ruhe folgen. Von gradezu graunvoller und dabei tief ergreifender Wirkung muß sein Blick gewesen sein. Er starrte ins Leere, er bohrte seine Augen in das gähnende Nichts der Gedankenflucht, er richtete sie ausdruckslos auf die Personen seiner Umgebung, während seine Bewegungen langsam und schwach, sein ganzer Habitus elend und somnolent wurde. Wenn er sich zu irgend jemandem seiner Umgebung wandte, hielt er nach der ersten Bewegung einen Augenblick inne und richtete erst dann seinen Blick langsam auf die Person, mit der er sprechen wollte; seine Züge drückten in all ihrer Hilflosigkeit, schon ehe er ein Wort äußerte, aus, was er sagen wollte, und kein anderer Gedanke schien ihm geblieben zu sein, als die Erinnerung an seine herzlosen Töchter.[75]) Aus einer Ecke der Bühne kommend, mit wirrem, gesträubtem Haar, das Antlitz voll Gram und

*) Bannister zu Rogers.
**) Murphy I, 27.

innerer Aufmerksamkeit, streckte er die Hände aus, und, in der ganzen Gestalt eine schreckenerregende, erhabene Feierlichkeit, schrie er mit gellender Stimme sein

„Blast Wind' und sprengt die Backen! Wütet! Blast!"

in Sturm und Regen hinaus.[69])

Einzelheiten aus dem dritten und vierten Akt sind uns leider kaum überliefert. Wir wissen, daß er auch dort den denkbar tiefsten Eindruck machte, daß aber auch die Liebesszenen zwischen Edgar und Cordelia ihre Wirkung nicht verfehlten.*) Aus Davies Inhaltsangabe des vierten Aktes, die offenbar unter dem unmittelbaren Eindruck eines Garrickschen Lear geschrieben ist, läßt sich ungefähr erkennen, wie er die Rolle weiter aufgebaut hat. Als Cordelia vor dem Vater niederkniet, erkennt er sie nicht sofort. Ganz apathisch, einem natürlichen Nachahmungstrieb folgend, sank er ebenfalls nieder, und in dem Dämmerzustand zwischen Irrsein und wieder aufkeimendem Bewußtsein sprach er:

„Ich bin ein schwacher, kind'scher alter Mann
Achtzig und drüber, keine Stunde mehr
Noch weniger; und — grad heraus,
Ich fürchte fast, ich bin nicht recht bei Sinnen."[76])

Und während er in das betrübte Gesicht Cordelias, die Mrs. Cibber unübertrefflich gab, schaute, durchblitzte ihn plötzlich die Erkenntnis, und wehmütig-glücklich flüsterte er:

„Lacht nicht über mich,
Denn so gewiß ich lebe,
Die Dame halt ich für mein Kind Cordelia."

Das Publikum brach des öfteren in lautes Wehklagen bei dieser rührenden Wiedersehensszene aus, wenn der langsam sich Besinnende mit wunderbar ergreifender Einfachheit dem weinenden Kinde die Tränen mit der Hand von der Wange strich und auf den Finger blickend, fragte

„Sind deine Tränen naß? ja wirklich!"[76])

Was das Publikum namentlich in diesen Szenen zu immer erneutem Beifall hinriß, waren die überaus feinen Übergänge von Schmerz und Gram zu ruhiger Erkenntnis, von psychischem Befangensein zu seelischer Klarheit. Nur ein genauer Kenner der Menschenseele konnte so haar-

*) Fitzgerald 252.

scharf die Unterschiede zwischen den einzelnen Gemütszuständen hervorheben, so unmerklich und dabei natürlich aus einem Affekt in den andern gleiten, ohne die Einheitlichkeit der Person zu zerstören. Wenn er in den früheren Auftritten aus höchster Erregung ganz plötzlich, dem Krankenbilde eines psychisch Defekten analog in starre teilnahmlose Ruhe verfallen war, so fesselte er hier, im Stadium der Gesundung, durch das traumhaft weiche, langsame und stetige Hinübergleiten zu immer gesteigerter geistiger Klarheit.[77])

Er scheint der erste Darsteller gewesen zu sein, der Lear in einzelnen Szenen schlafend, oder wenigstens in einem bei geistigen Erkrankungen nicht seltenen Halbschlummer gespielt hat. Das fiel allgemein auf, und Macklin machte ihm daraus direkt einen Vorwurf. „Warum", fragt er, „fiel er als Lear in Schlaf? Ist das notwendig für das Drama? Was soll es? Es ist für die Entwicklung der Fabel nicht dienlich und bringt weder eine neue Seite seines Charakters noch eine Leidenschaft oder irgend etwas anderes zur Entfaltung. Es ist eine von Shakespeares Weitschweifigkeiten, die man ihm verzeiht, weil er in einem Zeitalter der Barbarei in bezug auf das Drama schrieb, die aber unverzeihlich ist für einen Schauspieler unserer Zeit."[78]) In der von Tate aus dem alten Leirspiele herübergenommenen Schlafszene, in der Lear, in Cordelias Schoß ruhend, plötzlich auffährt und sich gegen die beiden den Gefangenen bewachenden Soldaten wendet und sie erschlägt, lehnte Garrick atemlos und keuchend an einer Kulisse. Er bot ein Bild der Altersschwäche und Krankheit, aber aus seinen Augen leuchtete ein verzehrendes Feuer, wenn er voll von inneren Triumphen sein machtvoll hallendes

„Und Lear soll wieder König sein!"

rief.[79]) Über Lears Tod wie über den ganzen fünften Akt läßt sich nichts sagen, zumal dieser ja bei Tate einen wesentlich anderen Ausgang nahm, als bei Shakespeare.

Murphy verdanken wir eine auch bei vielen anderen Schriftstellern der Zeit sich findende und wohl auf Garricks eigene Erzählung zurückgehende Mitteilung über sein Vorbild für die Wahnsinnsszenen.[80]) Danach lebte in Leman-street, Goodman's Fields (nach einer in Grimm-Diderots Correspondance IV, 503 berichteten Version in Irland[16]) ein Mann, dem sein zweijähriges Kind aus dem offenen Fenster auf die Straße hinab zu Tode stürzte, während er mit ihm spielte. Der Vater ward darüber wahnsinnig, und Garrick besuchte ihn, als er den Lear studierte, häufig, vielleicht mit dem schon erwähnten

Dr. Barrowby. Später liebte es Garrick, im Freundeskreise diese Szene und den plötzlich ausbrechenden Wahnsinn des Vaters darzustellen. Er lehnte sich gegen den Rücken eines Stuhles und tändelte mit dem Kinde, daß er plötzlich fallen zu lassen schien. Da begann er laut zu jammern und seine Blicke drückten den wildesten Schrecken aus.[81])

Das hervorragendste an seinem Lear, den er von seinen frühen Jugendtagen bis hinauf ins späte Alter immer und immer wieder mit gleicher Kraft der äußeren Mittel darstellte, ist die Verquickung des gewaltigen Herrschertypus mit dem verstörten Greise, der mitleiderweckend seinen Schmerz und sein Verhängnis trägt. Noch aus der Nacht seines Wahnsinns blitzten unaufhörlich „zwei Gedanken hervor: Königsstolz und Rache an den unnatürlichen Töchtern". Als hilfloser Greis war er so groß und wahrhaft, wie als Tobender, dessen erhöhte Beweglichkeit und anscheinend vollkommen gesunde Kraftbetätigung im Erregungszustand mit der auf dem Fuße folgenden tiefen psychischen und physischen Depression er der Natur meisterhaft abgelauscht hatte.

Es ist nicht möglich, auf Grund der Berichte festzustellen, inwieweit der Künstler als Lear über seine Leistungen in Richard III. in der ersten Saison hinausgewachsen ist. Nur durch eine Gegenüberstellung der beiden Rollen läßt sich vielleicht der eine oder andere neue Zug in seiner künstlerischen Physiognomie entdecken. Den Heldentypus hatte er in Richard wie im Lear des ersten Aufzuges verkörpert, den großen Verbrecher und außerordentlichen Menschen stellte er nicht weniger überzeugend dar wie den lallenden Greis und den langsam gesundenden Vater, aber aus diesen Einzelzügen läßt sich doch das eigentliche Wachstum seines Wesens nicht erkennen, zumal ja Richard und Lear nicht die einzigen Rollen waren, die er in dieser Zeit spielte. Murphy erzählt uns, wie leicht er aus der Gestalt des königlichen Greises in die Haut eines tobacco-boy oder lustigen und galanten Lord seiner Zeit zu schlüpfen vermochte.[82]) Daß er ein ausgezeichneter Verwandlungsschauspieler war, hatte er damit bewiesen. Aus seiner Auffassung der beiden Shakespeareschen Rollen aber erhellt, wie er versuchte mehr zu sein, wie der Persönlichkeitsdarsteller in ihm reift und Menschen schafft, die in solcher Gestalt weder vor noch nach ihm wieder über die englische Bühne gegangen sind.

Hamlet.

Vom Wahnsinn Lears zur Reflexion und zum erheuchelten Wahnsinn Hamlets ist kein kleiner Schritt. Wo der eine rast, zieht sich der andere melancholisch auf sich selbst zurück, und während Lear in Flüchen tobt, spinnt Hamlet gramverstört an den Gedankenfäden, die seine Tatkraft fesseln.

Aus zweierlei Gründen mußte Garrick diese Rolle besonders reizen. Einmal war sie von Shakespeare, für den mit seiner realistischen Darstellung einzutreten er als eine Ehrenpflicht ansah, und dann deckte sich der Wesensgehalt des Dramas zum Teile wenigstens mit dem Geschmack der heraufkommenden Zeit an träumerisch versenkten Helden, an verschwimmenden, aus romantischen Nebeln auftauchenden Problemen, die sich nicht ganz lösen und Fragen von Abgrundtiefe offen lassen. Zudem war Hamlet, so seltsam das bei dem nüchternen und praktischen Inselvolke auch klingen mag, von alters her eine Lieblingsfigur auf dem englischen Theater. Nach Downs' Bericht im Roscius Anglicanus war Shakespeares Hamlet das erste Drama, das mit Betterton in der Hauptrolle, nach der Restauration in the Duke's theatre wiedergegeben wurde, und bei Davies erfahren wir, daß Wilks in Drury Lane und Ryan in Lincoln's Inn Fields häufig gerade den Hamlet wählten, um die Saison in den beiden mit einander rivalisierenden Häusern zu eröffnen.*)

Die verträumte Jünglingsgestalt, die zwischen Denken und Handelnwollen nicht zum Entschluß kommen kann, deren Stimmungen und Verstimmungen Garrick mehr noch wie das Wesen Richards und Lears in seiner stetig sich verfeinernden Künstlerseele nachfühlte, mag ihm zuerst vertraut geworden sein bei den paar Aufführungen, in denen er ihr als Hamlets Geist gegenübertrat. An Giffards Hamlet sah er, was aus der Rolle zu machen war, wie hinter des Dänenprinzen verstelltem Wahnsinn ein seltner Verstand, feinstes Fühlen, satirische Überlegenheit und schärfste Menschenkenntnis sich barg und wie die ganze Persönlichkeit nach einer Auferstehung aus traditionellem Pathos und öder Geschraubtheit lechzte. Eine Gastspielreise mit seiner Freundin und Geliebten Peg Woffington[83]) und dem Direktor Giffard nach Irland (zwischen 15. Juni und 4. August 1742) bot ihm die erwünschte Gelegenheit zu einem ersten Versuch.

*) Davies, Miscell. III, 4.

Vielleicht verdankt Dublin einem Zufall das Ereignis, den ersten Hamlet Garricks gesehen zu haben. Eine an das Dubliner Publikum gerichtete Mitteilung,[84]) Garricks drittes Benefiz betreffend, kündigt an, daß er sich entschlossen habe, nicht, wie anfangs vorgesehen, Rowes „Fair Penitent" aufzuführen, sondern daß er den Hamlet, sobald er mit der Rolle fertig sei, spielen wolle. Wann dieses erste Auftreten stattgefunden hat, ließ sich nicht ermitteln, da der einzige Gewährsmann Genest über die irische Bühne keine genauen Angaben machen kann. Jedenfalls wuchs nach dem Hamlet des Künstlers Popularität bei den Dublinern ins ungemessene,*) und das „Garrick fever" griff immer weiter um sich. „Sein Beifall daselbst übertraf alle Vorstellungen, ob man gleich außerordentlich viel von ihm erwartet hatte. Er ward von allen Ständen, als ein Wunder theatralischer Vollkommenheit verehrt. Das Schauspielhaus war in den heißesten Tagen des Jahres mit Personen von Stande und Lebensart angefüllt, die nie müde wurden, die mannigfaltigen Äußerungen seiner Geschicklichkeit zu sehen und zu beklatschen. Die außerordentliche Hitze ward den Besuchern der Bühne nachteilig; und die epidemische Krankheit, welche eine große Menge befiel und wegraffte, ward zum Spott das Garricksfieber genannt".**)

Einzelne schärfere Beobachter allerdings hatten, genau wie beim Lear, manches an seiner Auffassung, Darstellung und Ausdrucksweise auszusetzen und teilten ihm dies auch mit. Dankbar nahm er jede ehrlich gemeinte Kritik entgegen und bemühte sich ihr gerecht zu werden. So änderte er auch am Hamlet wieder von Mal zu Mal im kleinen, im Laufe der Jahre ebenso am ganzen der Rolle und steigerte sie zu immer höherer künstlerischer Reinheit und Größe, sodaß Cooke nicht im Rechte zu sein scheint, wenn er behauptet, Garrick sei nach seinen Dubliner Versuchen schon bei der ersten Londoner Vorstellung, die am 16. November 1742 stattfand, ein so vortrefflicher Hamlet gewesen, daß er später wenig oder nichts mehr zu bessern gehabt habe.[85])

Er hatte in der Rolle Vorgänger von Rang und Ruf. Wie ein lebendiges Wort Shakespeares ragte in die Gegenwart die Tradition von Taylors Hamletuffassung hinein, die des Dichters Billigung gefunden haben sollte. Ihn hatte Davenant gesehen, und aus der Erinnerung belehrte er Betterton, von dem dann der Grundtypus sich weiter erbte auf Wilks, Booth, Macklin und nicht zuletzt auf Garrick selbst,

*) Genest X, 317 ff.
**) Davies I, 54.

der sich der großen Überlieferung weder ganz entziehen wollte noch konnte.*)

Im traditionellen schwarzen Gewand betrat er die Bühne**), aber ohne die geschmacklose Perrücke, mit der seine Vorgänger den Eindruck des Düsteren und Erhabenen zugleich hatten erwecken wollen. Die ebenfalls traditionelle Begleitmusik[86]) ließ er weg. Er war sich klar darüber, daß die Gestalt mit andern Mitteln wirken und ergreifen müsse, als mit althergebrachten Äußerlichkeiten. Weiter gingen allerdings seine szenischen Änderungen in den ersten Hamletaufführungen noch nicht. Erst mußte er fest und sicher in der Gunst des Publikums sein, mußte die Masse für eine dem äußerlichen Pathos der Vergangenheit fremde Darstellungsweise Shakespearescher Gestalten gewonnen haben, ehe er an jene bedauerliche Bearbeitung des Hamlet herantreten konnte, die bei seiner Verehrung für den Dichter fast unbegreiflich erscheint. In der Auffassung der Hamletschen Natur hat er nicht sofort das Richtige getroffen. Bei den mannigfachen Deutungsversuchen, von denen ja bis auf unsere Tage diese Rolle noch nicht sich hat restlos bewältigen lassen, ist dies auch ganz begreiflich. In den ersten Londoner Vorstellungen war er zu leidenschaftlich, zu hastig und nervös gereizt und erschien da bitter und gallig, wo er ironisch hätte sein sollen. Als ein unbekannter Kritiker[87]) ihn schriftlich darauf aufmerksam machte, besserte er bereitwillig, wo er konnte, sodaß dieser ihm nach einer zweiten Vorstellung freudig erstaunt mitteilte, um wie vieles mehr er ihm gefallen habe, wenn er auch noch immer schroffer und herber gewesen sei, als der Dichter beabsichtigt habe.[88]) Anfangs sprach er die Worte: „mich dünkt, ich sehe meinen Vater" in der Szene nach dem Wiedersehen mit Marcellus und Horatio nicht mit dem schmerzlichen Ausdruck wehmütigen Gedenkens, sondern mit einem plötzlichen Auffahren und Erstaunen in Blick und Haltung, als hielte er ein Mißverständnis von seiten Horatios für völlig ausgeschlossen, als müsse der durch das nächtliche Gesicht doch beunruhigte und verstörte Freund ohne weiteres sich darüber klar sein, daß Hamlet hier nur ein Sehen in der Einbildung meint.[89]) Man riet ihm, die Stelle mit etwas weniger Erregung zu sprechen, aber Garrick blieb bei seiner Darstellung. Er starrte unausgesetzt auf einen Punkt und streckte den Arm aus, als wiese er auf eine Erscheinung,[90]) bis

*) Davies, Miscell. III, 29.

**) Lichtenberg 269.

er, noch mehrmals auch von anderer Seite[91]) auf seinen Fehler aufmerksam gemacht, zur Einsicht gelangte und natürlicher wurde.

„Als Garrick zuerst den Geist erblickte, verbreitete sich der Schrecken, von dem man ihn ergriffen sah, augenblicklich auf alle Zuschauer. Seine Reden mit der Erscheinung waren zwar lebhaft und zudringlich, aber doch immer durch kindliche Ehrfurcht gemäßigt. Der Fortgang dieses leidenschaftlichen Ausdrucks bis zu dem Augenblicke, da der Geist ihn mit sich kommen heißt, war von Schrecken und Ehrfurcht begleitet. Sein Nachgeben gegen die wiederholten Aufforderungen des Geistes, der ihn durch seine Gebärden mitzukommen winkt, war heftig entschlossen; seine Begleitung des Geistes furchtbar und zitternd. Der Beifall, welchen die Zuschauer durch das lauteste Klatschen bezeigten, ward so lange fortgesetzt, bis Hamlets Rückkehr mit dem Geiste das Geräusch unterbrach.“*) Völlig vor Schrecken erstarrt, ließ er die Erscheinung auf sich zukommen. Er, der in den ersten Szenen ein träumerisch nachdenkliches Wesen zur Schau getragen hatte, bis sich seine scheue Angst, seine Unentschlossenheit mit tiefstem Schmerzensausdruck in dem Monolog „O schmölze doch dies allzu feste Fleisch“ entlud[92]), wurde jetzt in stummem Erstaunen fahl und fahler. Nach einer unschlüssigen Pause begann er dann leise und zitternd zu sprechen und brachte die Fragen an das Gespenst nur mit großer, angstvoller Schwerfälligkeit heraus.[93])

Seine Vorgänger, namentlich Wilks[94]) hatten die Anrede an den Geist mit stolzer und mutiger Rhetorik herausgestoßen, und noch Macklin sprach die Szene mit viel Kraft und Energie. Nach dem kurzen Aufschrei „Engel und Boten Gottes, steht uns bei“ bemühte er sich, den Schrecken, den ihm natürlicherweise die Vision eingejagt hatte, zu überwinden. Dann deklamierte er völlig ruhig und mit festem Tone die übrigen Worte an den Geist.[95]) So wollte es die Tradition, und es ist interessant zu beobachten, wie selbst Macklin, der Vorkämpfer Garricks, so vollkommen verständnislos für das Wesen Hamlets hier den furchtlosen Helden zu markieren bemüht ist. Nur Betterton war, in feiner Erkenntnis der tiefen seelischen Erregung Hamlets, natürlich genug gewesen, sein Erschrecken nicht zu bemeistern. Auch er hatte die lange Pause nach dem ersten Blick auf die Erscheinung, auch er raffte sich dann langsam zu einer zitternden Frage empor und verfiel nicht in das unglaubhafte mutige Geschrei minderer Schauspieler.[96])

*) Davies I, 58.

Garricks Darstellung und Auffassung der ganzen Szene blieb nicht unwidersprochen. Das Publikum war viel zu verbildet, als daß es das Echte und Natürliche aus seinem Spiel hätte ganz herausfühlen können. In Dublin beklagte man sich namentlich über die vielen, langen Pausen, die der Künstler in seiner Anrede an den Geist für nötig hielt.[97]) Auch auf tatsächliche Mängel wies man ihn hin. Es war ein alter Theaterbrauch, daß Hamlet seinen Degen zog, wenn er dem ihm winkenden Geiste folgte. Hatte das Gespenst dann gesagt „Ich bin deines Vaters Geist", so steckte Hamlet „mit respektvoller Verbeugung" den Degen wieder ein.[98]) Das mußte natürlich komisch wirken, und so riet man dem Darsteller, überhaupt nicht blank zu ziehen, sondern nur bei dem Versuche der Freunde, ihn gewaltsam von einer Verfolgung der Erscheinung abzuhalten, mit den Worten: „beim Himmel, den mach' ich zum Gespenst, der mich zurückhält!," die Hand an den Griff zu legen. Garrick scheint den Vorschlag nicht angenommen zu haben, wenigstens folgte er später dem Geist mit gezogenem Degen bis hinter die Szene nach. Wenn der Geist erschien, packten Marcellus*) und Horatio den Künstler sofort beim Arm, um ihn von jedem weiteren Schritt abzuhalten; dessen Versuche, sich von ihnen loszureißen, nahmen ihm so zu früh den Ausdruck völliger Erstarrung und Verstörtheit, waren außerdem aber auch zwecklos, weil Hamlet ja die Absichten des Geistes noch gar nicht kennt. Erst während der Worte Hamlets: „Es will nicht sprechen, wohl so folg' ich ihm" ist ein Einschreiten der Freunde angebracht, erst jetzt mußte das stetig sich steigernde Losringen beginnen, das in dem Nachstürzen hinter dem Geiste gipfelt.[99])

Während der Erzählung des Geistes blieb der Künstler fast unbeweglich. So furchtbar stürmte die Erkenntnis all des Gräßlichen, das ihm hier offenbart wurde, auf ihn ein, daß außer dem Spiel seiner Augen alles starre, apathische Ruhe an ihm war. Das hielt der Kritiker P. W., vielleicht der Shakespeareforscher Paul Whitehead, nicht für angebracht.[100]) Er verlangte die eine oder andere abgemessene Gebärde und schlug auch vor, übrigens mit anderen Shakespeareeditoren in Übereinstimmung, Hamlet, und nicht der Geist solle die Worte „O schaudervoll! o schaudervoll! höchst schaudervoll!" sprechen. Diese Besserung, meinte er, würde dem Schauspieler die Möglichkeit geben, während der langen Rede des Geistes seine Haltung einmal zu ändern. Ob Garrick dazu der Unterstützung des Wortes überhaupt

*) Lichtenberg 272.

bedurfte, ob nicht die wunderbare Ausdrucksfähigkeit, die er als körperlicher Mensch genommen besaß, ihm ohne weiteres jede Bewegung gestattete, wenn er sie für künstlerisch notwendig hielt, braucht nicht erörtert zu werden. Jedenfalls beleuchtet eine solche Forderung glänzend die Armseligkeit der darstellerischen Zustände, ehe Garrick kam. Es lief eben alles auf Äußerlichkeiten hinaus, Die Bewegung haftete völlig am Wort, und ein freies Sichgeben wurde für stillos und unmöglich gehalten. Wie Garrick sich zu dem Vorschlage verhielt, wissen wir nicht. Vielleicht hat er der Anregung Folge geleistet, da er auf P. W.'s Urteil viel gab.

Die Szene des erheuchelten Wahnsinns traf er, durch die Darstellung des Lear geübt, vom ersten Male ab vortrefflich, aber gegen den alten Polonius fand er nicht sofort den richtigen Ton. Er war zu schroff gegen ihn und ohne die Liebenswürdigkeit, die man von Hamlets gutem Herzen erwartet. Auf des Alten Mitteilung, daß die Schauspieler angekommen seien, schleuderte er ihm sein „lirum larum" in leidenschaftlicher Erregung zu.[101]) Interessant ist seine Auffassung vom Charakter des Polonius, die vom Publikum und den Schauspielern nicht geteilt wurde.[102]) Für ihn war Polonius nicht der kindische und lächerliche Greis, als den ihn die damalige Zeit auffaßte. Er hielt ihn, entgegen der Deutung des Dr. Warburton, mit Johnson für einen ernsten, weisen alten Mann, der langsam in seniler Demenz verfällt, aber wegen seiner früheren bedeutenden Eigenschaften keineswegs dem Gelächter preiszugeben sei.[103]) Deshalb überredete er Woodward, die Rolle in dieser Auffassung zu geben. Aber der Darsteller hatte kein Glück damit und wiederholte den Versuch nicht.[104])

Die Rede an die Schauspieler ließ Garrick in den Dubliner Vorstellungen weg und wurde nicht mit Unrecht deswegen zur Rede gestellt.[105]) Später machte er sie wieder auf und brach so mit einer seit Bettertons Tode bestehenden Tradition. Er sprach sie meist etwas pedantisch und schulmeisterlich und kaum wie ein geistvoller Fürst, der ungezwungen mit Niedrigerstehenden plaudert.[106]) Quin und manch anderer seiner Neider knüpften an diese Tatsache die Betrachtung, er sei überhaupt nie imstande gewesen, wirkliche Edelleute und vornehme Herren darzustellen. Immer sei durch sein Spiel eine Unterströmung von Gewöhnlichem gegangen, und wenn er, aufmerksam auf die Erzählung des Schauspielers achtend, sie mit Gesten begleitete, so sei dies eines Prinzen gänzlich unwürdig gewesen.*)

*) Fitzgerald 256.

Aber Quin konnte nicht objektiv sein, sein Urteil verliert jede Gültigkeit, wenn man Lichtenbergs Äußerung: „Weiter, wenn er den Hofmann macht, so tritt in ihm kein armer Teufel auf, sondern es ist der Mann von Welt selbst, den man sieht, der Mann, der diesen Abend an dem papiernen Hof in Drurylane und morgen Vormittag an dem goldnen in St. James's glänzt,“ *) dagegen hält.

Von großartiger Wucht muß die Schlußszene des zweiten Aktes gewesen sein mit ihren Selbstanklagen und Bekenntnissen seiner Feigheit, den haßerfüllten Plänen gegen das Leben des Onkels und der bittern Verachtung gegen die eigene Schwächlichkeit.[107]) Bei den Worten: „Fühlloser, falscher, geiler, kupplerischer Bube“ überwältigte ihn der Schmerz um den heißgeliebten Vater, Tränen entquollen dem Auge als ein Beweis der tiefen kindlichen Liebe, mit der er, ganz ungewohnt in der damaligen Zeit, das Wesen Hamlets erfüllte. Einige Stellen des Monologes, die frühere Hamletdarsteller ausgelassen hatten, sprach er wieder, um die innere Einheit der grossartigen Szene nicht zu stören. Vom tränenschweren Gefühlston bis zum wilden Racheschrei kam er allen seelischen Stimmungen, die hier auf- und niederwogen, mit außerordentlicher psychologischer Feinheit nach, bis sich aus dem chaotischen Gewirr von Hamlets Stimmungen langsam ein Plan emporringt und die gequälte Natur sich beruhigt in der Hoffnung: „Das Schauspiel sei die Schlinge, in die den König sein Gewissen bringe.“ [106])

Den Monolog Sein oder Nichtsein hatte man nie so ergreifend gehört. Auch Wilks war in dieser Szene sehr gut gewesen, obwohl im allgemeinen sein Können mehr auf große Leidenschaft, als auf die feine Symbolisierung des Gefühls hinausging. Darum fehlte ihm hier die Ruhe und melancholische Gelassenheit. Er war zu nervös.[109]) Ganz anders Garrick! Er schöpfte den Gedankeninhalt bis aufs letzte aus und gab durch eine ausdrucksvolle Mimik und seine volle, biegsame Stimme diesen tiefen Reflexionen über das Jenseits eine ungeahnte Weihe.

In dem nun folgenden Gespräch mit Ophelia erschien er barsch und schroff und ließ nicht einen Augenblick die Erinnerung an die Stunden zarter Tändelei, die er mit ihr verbracht hatte, durchblicken. Das warf man ihm vor,[110]) übersah aber dabei völlig, wie geschickt sich diese augenblickliche seelische Mißstimmung Hamlets, der noch unter dem Banne seiner Meditation über die letzten Daseinsfragen

*) Lichtenberg 287.

steht und zugleich das dumpfe Gefühl hat, das Opfer einer Intrigue werden zu sollen, der Anlage des ganzen Charakters anpaßt. Hamlet kann hier nicht den galanten Prinzen spielen, denn Ophelia ist nicht mehr sein Ideal. Mit seinem überaus feinen Empfinden fühlt er sofort das Plumpe ihres Anliegens, ihm so öffentlich die einstigen Beweise seiner Liebe zurückzuerstatten, heraus und wird sich plötzlich bewußt, welche Kluft sein Wesen von dem ihren trennt. Das brutale „Ich liebte euch nicht", wäre garnicht möglich, wenn die Szene anders aufgefaßt würde.

Über sein Spiel während der Schauspielszene wissen wir nichts. Daß ihm die Verinnerlichung seines Grames doch Gelegenheit genug übrig ließ, einen alten Schauspielertrick regelmäßig während der allgemeinen Verwirrung am Ende dieser Szene anzubringen, darf nicht überraschen, zumal sich derselbe ganz gut als eine Entladung seiner ungeheuren seelischen Spannung auffassen läßt. Bei den Worten:

„Ei der Gesunde hüpft und lacht, dem Wunden ist's vergällt;
Der eine schläft, der andre wacht, das ist der Lauf der Welt."

zog er nämlich ein weißes Tuch hervor und schwenkte es umher, während er über die Bühne lief.[111])

Während der großen Auseinandersetzung mit der Mutter lieh der Künstler seinem Hamlet einen kindlichen Respekt, ein vorwurfsvolles Mitleid, das sehr für ihn und sein schweres Schicksal einnahm. Warm und innig sprach er zu ihr, bis seine wachsende Erregung ihn schärfer und schärfer werden ließ,[112]) und er Töne von bisher unerreichter Tiefe und Wirksamkeit fand.[113]) In flammender Kindesliebe gedachte er des Vaters und stellte ihn dem schurkischen Oheim gegenüber. Dabei zog er, einer seit der Restauration bestehenden Gepflogenheit entsprechend, mit den Worten: „Sieh auf dies Bildnis und auf dies" zwei Medaillons hervor, während die zeitgenössische Kritik mit vollem Rechte zwei große Bilder im Zimmer der Königin verlangte. Vielleicht ist Garricks Darstellungsweise aus der Erwägung herzuleiten, daß die Gattenmörderin schwerlich das Bild des Gemahls neben dem seines Mörders in ihren Privatgemächern*) geduldet haben wird. Dazu gehört eine Kraft und Größe der Verbrechernatur, die wohl eine Lady Macbeth, nie aber diese weichliche Königin besessen hat. Doch wie dem auch sei: Shakespeare hat sicher an zwei große Wandgemälde

*) Davies, Miscell. III, 106.

gedacht*), und für die Bühnenwirkung empfehlen sie sich auch jedenfalls mehr als die zierlichen Medaillons. Leider wissen wir nicht, wie sich Garrick der zweiten Erscheinung des Geistes gegenüber verhalten hat. Zwar schoß er starr vor Schrecken in die Höhe und versäumte dabei nie seinen Stuhl, der für die Szene besonders hergerichtet war, umzustoßen, um den Eindruck des Gräßlichen noch zu erhöhen,[114]) aber das konnte ja jeder andere Schauspieler auch.

Zu der Totengräberszene erschien er nicht mit dem auch heute noch üblichen bleichen Gesicht des Stubenhockers und vergrämten Melancholikers. Sein Antlitz war sonnengebräunt, und die Seereise schien ihn körperlich belebt und erfrischt zu haben**). Aber sein tatenmordender Pessimismus ließ ihn natürlich keinen Augenblick aus den Klauen. Ernst und schweigsam kam er mit Horatio seines Wegs. Er hörte die ersten Strophen des Totengräberliedes, das ihn zu neuem Grübeln anregt. Vielen Zuschauern spielte er die ganze Szene zu ernst und zu schwer.[115]) Man war gewöhnt, aus dem leisen Humor, der messerscharfen Dialektik des Gespräches mit dem philosophierenden Totengräber ein burleskes Wortgeplänkel zu machen und verstand gar nicht, wie sehr ein jedes Wort des Alten geeignet ist, Hamlets Seele im tiefsten zu verwunden. Weil die Szene witzig ist, glaubte man, sie müßte auch überschäumend lustig sein. Ganz naiv fragte ein unbekannter, Ignote zeichnender Kritiker bei Garrick an, ob er tatsächlich der Meinung sei, daß Hamlet sich so ernsthaft und eingehend mit dem Friedhofsarbeiter unterhalte. Verlange denn nicht das Gespräch mit dem sonderbaren Kauz einen viel leichteren und ungezwungeneren Ton? Garrick hat ihm in einem leider verloren gegangenen Schreiben geantwortet. Er muß ihn darauf hingewiesen haben, daß die ganze Anlage von Hamlets Charakter hier eine sprudelnde Lustigkeit verbietet, daß es auch sicherlich nicht in des Dichters Absicht gelegen hat, den Helden auf solche Weise seiner dumpfen Verzweiflung zu entreißen. Vielleicht aber hat der Künstler doch bei der nächsten Aufführung einige humoristische Lichter aufgesetzt. Sonst könnte ihm Ignote in einem zweiten Briefe nicht dafür danken, daß er in der Szene etwas freier und leichter wie sonst gewesen sei.[116]) Garricks von uns vermutete Verteidigung einer ernsthaften Auffassung scheint Ignote überhaupt nicht verstanden zu haben, da er meint:

---

*) New Shakespeare's Society's Transactions 1874, 513.

**) Anmerkung: In Garricks eigner Hamletbearbeitung fiel die Seereise aus. Ob er ihn dann anders geschminkt hat, wird nicht erwähnt.

Hamlets Melancholie hätte Shakespeare davon abhalten müssen, ihn überhaupt in das Gespräch mit dem „peasant“ zu bringen. Aber da er nun einmal mit ihm schwatze, könne es auch niemand dem Darsteller verargen, wenn er dazu das passende, d. h. also ein lustiges Gesicht mache. Zudem hielte der Zuschauer von vornherein den leichten Ton, den Hamlet anschlage, für ebenso äußerlich angenommen, wie seinen Wahnsinn, sodaß das Wesentliche seines Charakters, eben seine Melancholie, in keiner Weise dadurch berührt werde.

Die folgende Grablegungsszene war von alters her als Probierstein darstellerischen Könnens berühmt, und schon Richard Burbadge hatte sie mit einer Lebendigkeit gespielt, die noch seine Leichenelegie mit den Worten:

„Ich sah ihn oft ins Grab hinunterspringen,
Mit Augen so voll Liebe und voll Wahnsinn,
Daß ich geschworen, selber wollt' er sterben.“*)

rühmt. Garrick nahm, als er von Laertes das Wort „meine Schwester“ hört, einen gleichgültigen, sonderbar abwesenden Gesichtsausdruck an und sagte dann völlig ruhig: „Wie, die liebliche Ophelia?“ Das war falsch, und Ignote weist den Schauspieler ganz richtig darauf hin, daß Hamlet das Mädchen mit ganzem, vollem Herzen geliebt hat.[117]) Wenn er nun so plötzlich und unvermittelt von ihrem Tode, ihrem Selbstmord hört, muß sich sein furchtbarer Schrecken und Schmerz, auch wenn seine Liebe längst erloschen ist, in einem Aufschrei Bahn brechen oder in einem verstörten Stammeln lösen. Auf jeden Fall bedarf es einer Äußerung seiner tiefen Erregung, von der ihn auch die Anwesenheit des Königs und der Königin nicht abhalten sollte. Garrick hat die Szene — wenigstens das eine Mal, von dem Ignote berichtet — so gespielt, als gehörte er überhaupt nicht innerlich zu den Leidtragenden. Selbst mit seinem angenommenen Wahnsinn läßt sich eine solche Gleichgültigkeit nicht entschuldigen. Zudem ist Hamlet, aller angedichteten Neurasthenie zum Trotz, Tat- und Affektmensch. Der Schmerz um die einst Heißgeliebte muß sich entladen, sonst wird alles folgende, namentlich der Sprung ins Grab, völlig unverständlich. Wie sich Garrick Ignotes Ausstellungen gegenüber verhalten hat, ist nicht bekannt, aber es ist anzunehmen, daß er sein Spiel später in der von ihm angedeuteten Weise geändert hat. Lichtenberg wenigstens hat an dieser Szene nichts auszusetzen, was sicher

*) Brandl IV, 123.

geschehen wäre, hätte Garrick sie nicht völlig einwandsfrei gestaltet. Über den Kampf mit Laertes und den Tod Hamlets schweigen alle Berichte.

Begeisterte Zuschriften an den Künstler über seine Darstellung des Hamlet blieben natürlich nicht aus.[118]) Es war stets ein Ereignis, wenn er in dieser Rolle auftrat und noch in den letzten Jahren errang er damit die außerordentlichsten Erfolge.[119]) So sah ihn der Maler Farington erst 1776, in der letzten Saison seiner Bühnentätigkeit. Er saß während der Vorstellung nur eine oder zwei Reihen von der Bühne entfernt und erschrack, als er Garricks altes Gesicht, die korpulente Gestalt und die großen Absätze, die seiner Figur aufhelfen sollten, erblickte. Aber bald vergaß er Schminke und Runzeln und sah nur noch Shakepeares Prinzen.[120]) Und wie diesen Künstler sein Spiel im tiefsten ergriff, so erging es auch Lichtenberg. Er lernte ihn 1775 kennen, sah ihn zweimal als Hamlet und hat uns in seinen Briefen an Boye eine Schilderung seines Spieles hinterlassen, die in ihrer prächtigen Unmittelbarkeit und Farbenfrische von keinem anderen Beurteiler erreicht worden ist. „Sie kennen ihn", schreibt er, „schon in diesen Szenen aus Meister Rebhuns[121]) vortrefflicher Beschreibung im Fündling. Die meinige soll jene nicht entbehrlich machen, sondern nur erklären. Hamlet erscheint in einem schwarzen Kleide, dem einzigen, das leider! noch am ganzen Hofe für seinen armen Vater, der kaum ein paar Monate tot ist, getragen wird. Horatio und Marcellus sind bei ihm und haben Uniform; sie erwarten den Geist; die Arme hat Hamlet hoch untergesteckt und den Hut in die Augen gedrückt; es ist eine kalte Nacht und eben zwölfe; das Theater ist verdunkelt, und die ganze Versammlung von einigen Tausenden wird so stille, und alle Gesichter so unbeweglich, als wären sie an die Wände des Schauplatzes gemalt; man könnte am entferntesten Ende des Theaters eine Nadel fallen hören. . . . . Auf einmal, da Hamlet eben ziemlich tief im Theater, etwas zur Linken, geht und den Rücken nach der Versammlung kehrt, fährt Horazio zusammen: Sehen Sie, Mylord, dort kommt's, sagte er, und deutet nach der Rechten, wo der Geist schon unbeweglich hingepflanzt steht, ehe man ihn einmal gewahr wird. Garrick, auf diese Worte, wirft sich plötzlich herum und stürzt in demselben Augenblick zwei bis drei Schritte mit zusammenbrechenden Knieen zurück, sein Hut fällt auf die Erde, die beiden Arme, hauptsächlich der linke, sind fast ausgestreckt, die Hand so hoch als der Kopf. Der rechte Arm ist mehr gebogen und die Hand niedriger, die Finger stehen auseinander, und der Mund

offen; so bleibt er in einem großen, aber anständigen Schritt, wie erstarrt stehen, unterstützt von seinen Freunden, die mit der Erscheinung bekannter sind, und fürchteten, er würde niederfallen; in seiner Miene ist das Entsetzen so ausgedrückt, daß mich, noch ehe er zu sprechen anfing, ein wiederholtes Grausen anwandelte. Die fast fürchterliche Stille der Versammlung, die vor diesem Auftritt vorherging, und machte, daß man sich kaum sicher glaubte, trug vermutlich nicht wenig dazu bei. So spricht er endlich, nicht mit dem Anfange, sondern mit dem Ende eines Atemzuges und bebender Stimme: Angels and ministers of grace defend us! Worte, die alles vollenden, was dieser Szene noch fehlen könnte, sie zu einer der größten und schrecklichsten zu machen, deren vielleicht der Schauplatz fähig ist. Der Geist winkt ihm, da sollten Sie ihn sich von seinen Freunden, die ihn warnen, nicht zu folgen und festhalten, losarbeiten sehen, immer mit den Augen auf den Geist, ob er gleich mit seinen Gefährten spricht. Aber endlich, da sie es ihm zu lange machen, wendet er auch sein Gesicht nach ihnen, reißt sich mit großer Heftigkeit los und zieht mit einer Geschwindigkeit, die einen schaudern macht, den Degen gegen sie: by heaven I'll make a ghost of him that lets me, sagt er. Das ist genug für sie; alsdann legt er den Degen gegen das Gespenst aus: go on I'll follow thee; so geht der Geist ab. Hamlet steht noch immer still, mit vorgehaltenem Degen, um mehr Entfernung zu gewinnen, endlich, da der Zuschauer den Geist nicht mehr sieht, fängt er an, ihm langsam zu folgen, steht zuweilen still und geht dann weiter, immer mit ausgelegtem Degen, die Augen starr nach dem Geist, mit verwirrtem Haar und noch außer Athem, bis er sich ebenfalls hinter den Szenen verliert.....

In dem vortrefflichen Monolog: O that this too, too solid flesh would melt etc. bringt er, um mich astronomischer Kunstwörter zu bedienen, wieder eine Menge von den kleinen Gleichungen an, womit er die Handlung eines mittleren Menschen zur Wahrheit und Bestimmtheit des Individuums verbessert. Die Tränen des gerechtesten Schmerzes für einen tugendhaften Vater, um den eine leichtsinnige Mutter, nicht allein keine Trauer, sondern kein Leid mehr trägt, zu einer Zeit, da die Schmarotzer noch schwarz tragen sollten, die unaufhaltsamsten unter allen Tränen vielleicht, da sie bei einem solchen Kampf von Pflicht mit Pflicht die einzige Erleichterung sind, die sich ein rechtschaffenes Herz verschaffen kann, überwältigen Garricken vollständig. Von den Worten: So excellent a King geht das letzte ganz verloren; man sieht es nur an der Bewegung des Mundes, der sich

gleich darauf fest und zitternd schließt; um den allzu deutlichen Ausdruck des Schmerzes durch die Lippen, der sich ins unmännliche ziehen könnte, zu hemmen. Diese Art Tränen fallen zu lassen, die mit der ganzen Last des inneren Schmerzes auch zugleich die männliche Seele zeigt, die unter ihr leidet, teilt sich unaufhaltsam mit. Ist man aber erst einmal Shakespearn in der Reihe, so wird jedes Wort ein Schlag, wenn es Garrick spricht. Am Ende des Monologs mischt sich gerechter Unwille mit seinem Schmerz, und einmal, da sein Arm heftig, wie mit einem Streich, herunterfällt, um einem Wort im Unwillen Nachdruck zu geben, bleibt dieses Wort, unerwartet für die Zuhörer, von Tränen aufgehalten aus, und kommt erst nach einigen Augenblicken mit den Tränen zugleich nach. Ich und mein Nachbar, mit dem ich noch kein Wort gesprochen hatte, sahen uns hier einander an und sagten etwas. Es war unwiderstehlich.

Der berühmte Monolog: To be or not to be macht natürlich den großen Eindruck auf die Zuhörer nicht, und kann ihn nicht machen.... Hamlet, der, wie ich schon erinnert habe, in Trauer ist, erscheint hier, weil er schon angefangen hat, den Verrückten zu spielen, mit dickem, losen Haar, davon ein Teil über die eine Schulter hervorhängt; einer von den schwarzen Strümpfen ist heruntergefallen und läßt den weißen Unterstrumpf sehen, auch eine Schlinge des roten Kniebandes hängt über die Mitte der Wade herab. So tritt er langsam und in tiefer Betrachtung hinter den Szenen hervor; das Kinn unterstützt er mit der rechten Hand, und den Ellbogen des rechten Arms mit der linken, und sieht mit großer Würde seitwärts auf die Erde nieder. Hierauf, indem er den rechten Arm von dem Kinn wegbringt, aber, wo ich mich recht erinnere, ihn noch durch den linken unterstützt hält, spricht er die Worte To be or not to be etc. leise, aber wegen der großen Stille (und nicht aus einer besonderen Gabe des Mannes, wie sogar in einigen Schriften steht) überall vernehmlich. ... Einige der schönsten Szenen muß ich übergehen, unter andern die, wo er die Schauspieler unterrichtet, und dann die, in welcher er seiner Mutter die Vergleichung zwischen seinem Onkel und seinem Vater ins Herz donnert, und der Geist darüber erscheint, ein Schlag auf den andern, ehe man sich noch erholt hat. — Er führt ins Unendliche. . . . . .

Mich dünkt, ich habe Ihnen schon einmal gesagt, daß er den Hamlet im französischen Kleide spielt. Es scheint allerdings sonderbar. Ich habe ihn deswegen öfters tadeln hören, aber doch niemals zwischen den Akten, oder beim Nachhausefahren, oder hintendrein beim Abend-

essen, sondern immer nach verloschenem Eindruck und bei wiedererwachtem Kopf, im kalten Gespräch..... Ich erinnere mich nur eines Einzigenmals, und zwar im Hamlet, daß Garrik etwas auf eine Art sagte, die eine üble Wirkung auf mich tat, und einen Mißklang mit meiner damaligen Empfindung machte, die vielleicht falsch gestimmt war. Ich will Ihnen sagen, was er gewesen ist. — Vor Anfang des Monologs, der auf die Szene folgt, in welcher sich der Geist dem Hamlet über den Mord eröffnet, steht Garrick, als wäre er Hamlet selbst, bis zur Untätigkeit und fast zur Zerrüttung gerührt da, und wenn endlich die Betäubung, in welche eröffnete Gräber, Greuel ohnegleichen und schreiendes Vaterblut die vortreffliche Seele gestürzt hatten, nach und nach weicht, und das dunkle, schmerzhafte Gefühl sich zu Betrachtung und Worten aufklärt, und zum heimlichen Entschluß sammelt, so hat Shakespeare dafür gesorgt, daß diese Betrachtung und Worte von der Tiefe und dem Tumulte zeugen, aus dem sie hervorbrechen, und Garrick sorgte, wie Sie leicht denken können von seiner Seite auch dafür, daß jeder Gestus auch einem tauben Zuschauer wiederum von dem Ernst und Gewicht der Worte gezeugt hätte, deren Begleiter sie waren. Eine einzige Zeile ausgenommen, die, nach meinem Gefühl, so wie sie damals Garrick sprach, weder dem tauben Zuschauer, noch dem blinden Zuhörer hätte gefallen können. Er sprach die physiognomische Bemerkung, die er auch in seine Schreibtafel trägt: that one may smile and smile, and be a villain, mit der Miene und dem Tone der kleinlichen Nachspötterei, fast als wollte er den Mann damit auszeichnen, der immer lächelte und lächelte, und doch dabei ein Schurke war. . . . Bei der zweiten Vorstellung des Hamlet, der ich beiwohnte, hatte ich das für mich schmeichelhafte Vergnügen, ihn dieselben Worte meiner Empfindung durchaus gemäß aussprechen zu hören, nämlich mit dem Ton der wohlbedachten Anzeichnung zu nahem Gebrauch".*) — — — — —

Immer mehr und mehr entgleitet uns das Bild des werdenden Künstlers. Beim Lear war es noch möglich, ein auf Vermutungen gegründetes darstellerisches Wachstum gegen Richard III. festzustellen, beim Hamlet läßt uns alles im Stich. Man kann aus den wenigen Ausstellungen, die man gegenüber seinen ersten Durchführungen der Rolle erhob, kein geschlossenes Bild einer einzelnen Gesamtdarstellung gewinnen. Erst Lichtenberg hat uns ein solches gegeben. Das aber stammt aus so späten, reifen Jahren des Künstlers, daß es einen

*) Lichtenberg 269—340.

Rückschluß auf seine Anfänge in der Rolle nicht zuläßt. So müssen wir uns mit der Feststellung der Tatsache, daß Garricks Hamlet zu seinen bedeutendsten Leistungen gehörte, die manche noch seinem Lear vorzogen, begnügen und auf die Erkenntnis seines inneren Reifens vom Lear zum Hamlet verzichten.

Macbeth.

An den Hamlet schloß Garrick als nächste Verkörperung einer Shakespeareschen Gestalt den Macbeth an. Auch der Charakter dieses Mannes, der aus loderndem Ehrgeiz heraus und ursprünglich guten Herzens von Mord zu Mord, von Schandtat zu Schandtat geht, vor dessen kalter Skrupellosigkeit wir ebenso erschauern, wie vor den grauenvollen Anfällen der Reue und Selbstpeinigung, die seine Seele beschleichen, war wie geschaffen zu einer Auferstehung durch Garricks Kunst. Der scharfe Realismus, der durch seine ganze Darstellungsart ging, hatte hier ein Feld der Betätigung wie nur noch in wenigen Rollen. Die Übergänge von Mut zu Bedenklichkeit, von schauerlich dämonischer Verbrechergröße zu katzenleis schleichender Gemeinheit und bebender Angst, wer konnte sie feiner nuancieren als dieser größte Seelendeuter, den je die englische Schauspielkunst besessen. Und dazu kam noch, daß es wieder eine Rettung galt, eine Rettung des Idoles, vor dem sich der Darsteller immer bewundernd neigte, für das er trotz aller Fehlgriffe in seinen Bearbeitungen, als Schauspieler Unermeßliches getan hat, eine Rettung Shakespeares. Denn was seine Vorgänger für Shakespeares Macbeth ausgaben, gehörte nur dem Namen nach ihm noch zu.

Davenants Bearbeitung mit der Musik von Locke stak tief in der weichlichen und weibischen Geschmacksrichtung, die nach der Wiederkehr der Stuarts in England grassierte. Bei ihm waren die nornendunklen Hexen mit ihren schweren Schicksalsworten zu „kokett tanzenden Hexchen“ geworden, die dem Gefallen der seichten Zeit an äußerem Prunk, an opernhaftem Aufputz und Firlefanz schmeichelten. Lady Macbeth wurde aus der großen, kaltblütigen Verbrecherin, die eben um ihrer Größe willen dem Zuschauer eine gewisse Hochachtung abtrotzt, zu einer ängstlichen Dame, die von Geistererscheinungen Duncans — Shakespeare hatte der Zeit darin bei weitem nicht genug getan — geplagt, Macbeth den Rat gibt, die Krone wieder niederzulegen, und ebenso moralisch wie praktisch zu ihm sagt: „Entsage freiwillig der übel erworbenen Krone! Warum willst du immer unter der Last

seufzen, ungerecht zu sein? Es ist bereits schon zuviel Blut vergossen worden, und du solltest deine Untertanen nicht zu Opfern deiner Schuld machen. . . . Gieb deine Herrschaft wieder auf, und lege mit deiner Krone deine Schuld bei Seite. . . . Deine Krone sitzt schwer auf deinem Haupt, aber noch schwerer auf meinem Herzen; ich habe bereits schon zuviel Könige gehabt. . . . . Sieh der Geist schon wieder.“*)

Diese Bearbeitung herrschte in England beinahe ein Jahrhundert und ließ die Schönheit des Originals fast vergessen werden. Allgemein war man erstaunt, als Garrick vor der ersten Aufführung am 7. Januar 1744 in Drury Lane in den Zeitungen bekannt machte, es sei seine Absicht, Macbeth wieder so zu geben, wie ihn Shakespeare geschrieben habe, und Quin, der damalige Hauptvertreter der Rolle, fragte mit überraschter Miene: „Was will er denn? Spiele ich denn den Macbeth nicht so, wie ihn Shakespeare geschrieben hat?“[122]) Doch damit noch nicht genug! Man war überhaupt für die Größe und packende Kraft der Shakespeareschen Sprache nicht mehr empfänglich. Als Garrick deklamierte:

„The devil damn the black, thou cream-fac'd loon.
Where got'st thou that goose-look?“

mußte er sich sogar die Frage gefallen lassen, wo er die sonderbare Ausdrucksweise herhabe.**)

Ganz erfüllte der Darsteller sein Versprechen nicht. Gewisse Änderungen glaubte er am Macbeth vornehmen zu müssen. Einige, die Handlung nicht fördernde Szenen strich er, andere, die ihm zu lang waren, wurden gekürzt, und da, wo ihm des Dichters Absicht nicht deutlich genug zu werden schien, fügte er Zusätze ein. Das Bedenklichste aber, für seinen Standpunkt als Künstler Shakespeare gegenüber — für den Regisseur, der damals von der Heiligkeit des dichterischen Wortes, der Unantastbarkeit seines Stoffes nichts wissen konnte und nur für die Bühnenwirkung sorgen wollte, allerdings verzeihlich — ist, daß er eine ziemlich lange Rede für den sterbenden Macbeth verfasste, um dessen Todeskampf zu verlängern und in seiner packenden Darstellung der letzten Zuckungen während der Agonie glänzen zu können.[123]) Das war dieselbe Eitelkeit, der zu Liebe er später den Hamlet verbesserte, die ihm noch bei manch anderer Gelegenheit über sein künstlerisches Gewissen ging.

---

*) Davies I, 114.

**) Fitzgerald, Stage II, 162.

Ob er bei seinen Darstellungen auch die damals zum Macbeth übliche Begleitmusik von Locke benutzte, geht aus den Berichten seiner Biographen nicht mit Sicherheit hervor. Jedenfalls blieb er insofern ganz im Banne der Tradition, als er die Rolle nie anders als in scharlachrotem Rocke, silberverbrämter Weste, Kniehosen und modischer Perrücke spielte. Zophanys Gemälde ist der sprechende Beweis dafür.*) Erst Macklin tat am 23. Oktober 1773 im Alter von 74 Jahren in einer im übrigen herzlich bedeutungslosen Macbethdarstellung den notwendigen Schritt und tauschte dieses Kostüm gegen die altschottische Nationaltracht ein.[134]) Die übrigen bedeutenderen Darsteller des Macbeth, Betterton, Barry, Mossop u. a. blieben bei der alten Tracht, die in jeder Beziehung der eines „modern military officer" glich.**) Der interessanteste unter ihnen allen bleibt Quin,[135]) nicht nur weil er der unmittelbare Vorgänger und Rivale Garricks war, sondern noch mehr, weil wir aus Garricks Feder eine teilweise Beschreibung der Quinschen Macbethauffassung haben, die Rückschlüsse auf die traditionelle Ausgestaltung der Rolle erlaubt.[136]) Quin richtete in der Dolchszene nicht seinen Blick auf die vermeintliche Erscheinung des Dolches, sondern blickte, eine unbestimmte Erregung im Auge, wie einer, der noch nicht ganz aus einem verwirrenden Traume erweckt ist, um sich. Seine Finger und Hände blieben nicht unbeweglich und vor Schrecken starr, sie gestikulierten vielmehr ruhelos umher. Die Worte: „Komm, laß dich packen" begleite er nicht mit einer einzigen Bewegung; er langte mit mehreren aufeinanderfolgenden Griffen, erst mit der einen, dann mit der andern Hand nach dem Dolche, und hob gleichzeitig in derselben Weise die Füße, sodaß er den Eindruck eines Menschen machte, der keinen Boden unter sich verspürt und halb von Sinnen vor Aufregung, in der freien Luft nach einem Halte sucht. Die Frage: „Wer von euch tat mir das?", die dem schreckensbleichen Macbeth entfährt, als er Banquo in seinem Stuhle sitzen sieht, richtete Quin, sich vom Geiste zu seinen speisenden Gästen wendend, ganz direkt an diese. Später zog er bei den Worten: „Und fordre in die Wüste mich aufs Schwert" seine Waffe und nahm eine Verteidigungsstellung ein. An der Stelle: „Fort, graunvoller Schatten" führte er einen heftigen Stoß gegen die Erscheinung, gewann sichtlich neuen Mut, als diese sich bewegte, und ging fortwährend auf sie los, bis er sie ganz aus dem Saale hinaus getrieben hatte. Er steigerte seine

*) Knight 111.
**) Cooke 284.

Rolle in der erforderlichen Weise und, kaum scheint es heute des Hervorhebens wert, schleuderte den Weinbecher beim Erblicken Banquos nicht in weitem Wurfe zu Boden, sondern ließ ihn langsam aus der Hand gleiten, als ob er gar nicht wisse, was er tue. Wie mag die Schauspielergeneration vor Quin in dieser Szene gewesen sein, wenn Garrick eine solche Selbstverständlichkeit rühmend hervorheben mußte! Rechnet man zu Quins in einzelnen Zügen nicht ungeschickter, im ganzen aber kaum hervorragender und bisweilen komisch wirkender Interpretation der Rolle seinen Chant und die großen Gebärden einer antiquierten und unwahren Gestik hinzu, so entsteht ein Bild Macbeths, das in seiner grotesken Unnatürlichkeit an die Kulissenreißerei niedersten Grades grenzt. Garrick war somit in der günstigen Lage, einen wenig gefährlichen Gegner überbieten zu müssen. Wie ihm dies gelang, geht aus seinen eignen und fremden Aufzeichnungen mit einiger Deutlichkeit hervor.

In einer Broschüre, die sich gegen die kritischen Witzbolde der Zeit richtete und in einer an Garrick wiederholt zu beobachtenden Manier bemüht ist, die Schärfen einer unzeitigen Kritik von fremder Seite abzustumpfen, hat er seine Macbethauffassung scherzhaft beschrieben. Das „An essay on acting: in which will be consider'd the mimical behaviour of a certain fashionable faulty actor, and the laudableness of such unmannerly, as well as inhumane proceedings. To which will be added a short criticism on his acting Macbeth. London 1744" betitelte Werkchen ist mit einem Motto aus der von Dr. Arne nach einem Possenspiele Fieldings „Tom Thumb the Great, or the tragedy of all tragedies" komponierten Oper „Tom Thumb"

„So have I seen a pigmy strut,
Mouth and rant in a giant's robe"

und dem Zusatze „O Macbeth has murdered G—k" versehen. Aus Titel und Motto schon läßt sich ersehen, daß die Arbeit in erster Linie eine unter angeblich kritischen Glossen und Witzen verborgene Selbstapologie war. Einige zwanzig Jahre später verfaßte er in ganz derselben Art zu seiner Rückkehr von Frankreich eine Satire „The sick Monkey" mit der er ebenfalls unter dem Deckmantel eines kritischen Angriffs nichts weiter als auf sich aufmerksam zu machen beabsichtigte. In diesem Macbethpamphlet nun scherzt er über seine Kleinheit, nennt sich „our puppet hero" und fügt ironisch die Angriffe auf seine Gestalt parierend, hinzu „that the idea of Macbeth required a figure six feet high and an Irish leg". Zum Verständnis seiner

Auffassung und Durchführung der Rolle vermag die Arbeit nichts beizutragen.

Auch als Macbeth erreichte er nicht gleich beim ersten Male die Größe und künstlerische Gewalt, die später das englische Publikum, und mit ihm französische und italienische Kunstkenner bewunderten. Aus ungefähr zwanzig Jahre auseinander liegenden Briefen erhellt mit einiger Deutlichkeit wie er sich entwickelt hat, mit wie tief eindringendem Verständnis er in den schottischen Usurpator nach und nach hineinwuchs. Von Anfang an rühmte man ihm die einheitlich durchgeführte Steigerung der Rolle von leise flackernder Sehnsucht nach Macht und Größe bis zu dem rasenden Ehrgeiz, der Macbeth zum Mörder macht, nach. Allerdings hat er in den ersten Aufführungen des Jahres 1744, dreizehn an der Zahl, die Rolle etwas zu weichlich, ängstlich und wohl stellenweise noch von der Tradition beeinflußt, gespielt. Namentlich in den ersten drei Akten entsprach er nichtvöllig den Erwartungen eines unbekannten, sehr scharfen Kritikers. Dieser macht ihm in einem Briefe vom 14. Januar 1744, also genau eine Woche nach der Premiere die große Niedergeschlagenheit, die er Macbeth gegeben habe, zum Vorwurf[127]), während Shakespeare den Mann doch von vornherein auf ragende Größe und skrupellosen Ehrgeiz angelegt habe. Zwar peinigen ihn die Qualen des Gewissens, und er verliere die kalte Verbrechergelassenheit eines Richard, aber der Künstler habe seinen Ausdrücken der Leidenschaft eher einen vergrämten, als einen schrecklichen Zug verliehen. Er scheint ihn also auf den empfindsamen Bösewicht hinaus gespielt zu haben, nicht auf die vor ihren Taten wohl erschreckende, aber doch rastlos von ihnen weitergetriebene, rein ehrgeizige, stolze und, ihrem irdischen Gegner wenigstens gegenüber, große und mutvolle Persönlichkeit, die Macbeth ohne Zweifel ist. Wo ihn das Gewissen packt, geschieht dies nicht,. um ihm die Möglichkeit der Besserung zu geben; es sind das nur großartige psychologische Einblicke in eine von wildester Leidenschaft zerrissene Natur, die unabänderlich ihrem Schicksal entgegengehen muß und nie und nirgend der tragischen Notwendigkeit entrinnen kann. Garricks lange Pausen und Seufzer, das melancholische Gesicht und die nachlässige Körperhaltung erschienen so dem Zuschauer kaum passend für diesen auch in den Qualen des Gewissens immer noch heißblütigen und mutigen Mann. Die Größe der geborenen Herrschernatur ließ er zurücktreten vor der ihn allerdings schauspielerisch viel stärker interessierenden Entwicklung zu psychischer Verzweiflung. Dadurch wurde seine ganze Pinselführung zu weich in den Konturen eines Charakters, „für den das sorgenvolle

Antlitz und die demütigen Bewegungen eines Büßers ganz und gar nicht paßten".

Jedenfalls erkannte der Schauspieler das Berechtigte solcher Ausstellungen vollkommen an und wies im Jahre 1762 einen andern, H. H. sich unterzeichnenden Korrespondenten, der ihm nunmehr umgekehrt vorwarf, sein Macbeth zeige zuviel Mut, mit fast denselben Gründen, die der Beurteiler seiner ersten Leistung beigebracht hatte, zurück. Daß er trotz all der Einwendungen von eminenter Größe gewesen ist, unterliegt keinem Zweifel, auch wenn man Murphys beinahe stereotyper Äußerung: „Every sentiment rose in his mind and shewed itself in his countenance, before he uttered a word"*) nicht viel Glauben schenken will. Die Dolchszene und die Szene nach der Entdeckung des Mordes, sie wurden von jedem Zuschauer als unvergeßlich empfunden, und so grandios war des Künstlers Verwandlungsfähigkeit und suggestive Gewalt, daß er in Italien mit der Anrede an den Dolch den Herzog von Parma und seinen Kreis, ohne Kostüm, ohne Maske, einzig durch die erschütternde Wucht seiner Deklamation und seines Ausdruckes zu atemloser Bewunderung hinriß.

Als Macbeth, vom Spruche der Hexen im innersten erregt, durch die teilweise Erfüllung desselben an seine Wahrheit glauben gelernt hat und nun den finstern Entschluß des Mordes in seiner Seele wälzt, da sprach er die Verse:

„Mein Traum, die bloße Mordtat des Gedankens,
Erschüttert so mein einzeln-kleines Ich,"

mit einer schwebenden, den Lehren der alten Schule natürlich ganz und gar zuwiderlaufenden Betonung, die der überlegenden und unklaren Stimmung, in der sich Macbeth befindet, vortrefflich angepaßt war. So entstand zwischen 'einzeln' und 'kleines' eine kurze Pause, die einem Zuschauer nicht gefiel, weil seiner Meinung nach dadurch der Zusammenhang der Stelle (my single state of man) zerrissen würde.[128]) Garrick meinte in seinem Antwortschreiben,[129]) daß es allerdings ein grober Fehler gewesen sein würde, wenn er bei single eine wirkliche Pause gemacht hätte, aber er verstehe die Stelle in der folgenden Weise: Macbeth sei ganz von dem Gedanken an den bis dahin nur in der Idee bestehenden Mord gefangen genommen, und das gäbe seiner Stimme einen leise tremolierenden Unterton. Wenn es sich also anhöre, als mache er nach jedem Worte eine Pause, so solle das keineswegs eine Störung des Zusammenhangs bedeuten, sondern nur Macbeths seelische

*) Murphy I, 79.

Erregung veranschaulichen. Ein Aussetzen mit der Stimme sei in einem solchem Falle nur natürlich; sie bräche vor innerer Unruhe, die Qual des Ehrgeizes und der Mordlust schnüre die Kehle zu und störe damit die Deklamation. Auch in dem Monolog: Wärs abgetan, wenn es getan, machte er bei der Stelle:

„Daß seine Tugenden
Wie Engel mit Trompetenzungen für ihn zeugen werden"

hinter Engel eine Pause, die ihm als falsch angemerkt wurde.[128]) Wieder verteidigt sich Garrick mit Erfolg, gibt aber dabei zu, daß deklamatorische Irrtümer oder Versprechen selbstverständlich unterlaufen könnten. So habe er nicht beabsichtigt, in den Versen:

„Und das Erbarmen, wie ein nackter Säugling
Auf Sturmwind schreitend, und die Engel, reitend
Auf unsichtbaren Rennern in der Luft"

hinter reitend einen Punkt zu setzen.[129])

Die Szene, in der Lady Macbeth den Gatten zur Ausführung der Tat antreibt, gab er bei den ersten Aufführungen, der anfänglichen Anlage des Charakters entsprechend, ebenfalls zu weich. Sein „Wir wolln nicht weiter gehn in dieser Sache" klang unmännlich, und mehr demütig abwehrend als schroff und entrüstet kam das: „Ich bitte, schweig: Ich wage alles, was dem Manne ziemt" über seine Lippen. Wie er sich in der ersten Szene des zweiten Aktes, vor dem Morde, zu Banquo und Fleance verhalten hat, wissen wir nicht. Ein Brief Murphys an den Künstler[130]) schildert uns diesen Auftritt in einer Vorstellung, deren Unzulänglichkeit Garrick selbst anerkannt hat.[131]) Da es aber interessant ist, den Darsteller auch in seinen Schwächen zu studieren, soll dieser Brief hier nicht übergangen werden. Garrick gab sich Banquo und Fleance gegenüber ruhig und fast heiter, sodaß die fürchterliche seelische Erregung in der sich unmittelbar anschließenden Dolchszene dem Zuschauer mit solch gemachter Lustigkeit, auch wenn sie nur als Heuchelei angesehen wurde, psychologisch unvereinbar erschien. Zwar streifte sein Auge ab und zu unruhig die Tür und kehrte sich dann unvermittelt seinem Gegenüber wieder zu, aber man merkte ihm doch an, daß er nur mit Mühe dem Publikum gegenüber den Anschein aufrecht erhielt, als heuchle er vor Banquo. Sein Spiel kam nicht von innen heraus, sondern blieb aufgeschminkt und feineren Sinnen als unecht bemerkbar. Erst nach den Worten: „Gute Nacht, indes", bei denen sein Blick sich wiederum auf den Zugang zu König

Duncans Schlafgemach heftete, bemeisterte er seine Zerstreutheit, und nach einer kurzen Pause kam dann mit gebrochener, angstverschleierter Stimme, gewissermaßen als Vorbereitung auf das Folgende, sein Befehl an den Diener: „Sag deiner Herrin, wenn mein Trank bereit, soll sie die Glocke ziehn" heraus. Nun war er wieder ganz der von inneren Qualen umhergetriebene Mann, der keine Selbstbeherrschung mehr besitzt.

Die Dolchszene galt als ein darstellerisches Wunder und war sicher einer der Höhepunkte seines Könnens. Eine genaue Schilderung davon haben wir leider nicht, aber wie sehr sie den Zuschauern auf die Nerven ging, wird aus einem der Briefe von Helfrich Peter Sturz ersichtlich, in dem es heißt: „Als er mit einem zum Mord entschlossenen, satanischen Blick, einen Dolch zu sehen glaubt und mit einem Griff, wie man nur nach Kronen greift, nach dem Hefte haschte, sank ein Fremder in meiner Loge, der nichts von der Handlung begriff, weil er nicht ein Wort englisch verstand, vor Entsetzen ohnmächtig zurück.*)[132])

In dem Verse „Und solch ein Werkzeug sollt ich brauchen", scheint er einen zu starken Nachdruck auf das 'sollt' gelegt zu haben.[128]) Als H. H. deswegen bei ihm anfragt, antwortete er,[129]) daß sowohl auf 'sollt' wie auf 'brauchen' ein Sinnesnachdruck liege. Beide müßten gleich stark betont werden, weil die Vision ja darstelle, was geschehen solle, nicht, was grade geschieht oder schon geschehen sei. Allerdings meint er, hinge in solchen Fällen die richtige Betonung fast ganz und gar von der Art des Darstellers ab. Das soll also wohl heißen, daß jedes allzu starke Herausheben solcher Stellen den Sinn verschiebt und eine feinere Nuancierung unmöglich macht.

Sein mimisches Spiel nach dem Morde muß von überraschender Natürlichkeit gewesen sein. Blicke und lautlose Gesten traten an die Stelle des Wortes. Er war völlig von Sinnen[133]), und sein gespenstisches Antlitz wurde weißer mit jedem Augenblick. Ein Ausdruck grenzenlosen Schreckens irrte über sein Gesicht, wenn er die blutbefleckten Hände zeigte.[134]) Mit schrecklichem Geflüster hub er an: „Ich hab die Tat getan"; erschrocken, mit dem hoffnungslosen Ausdruck des ertappten Verbrechers schauerte er beim ersten Klopfen zusammen und fragte: „Hörtest du nichts?", bis er zuletzt, von Gewissensbissen gepeinigt, in wildester Verzweiflung ausrief:

*) Sturz I, 12.

„Wäscht all des Meergotts Flut
Blutrein die Hand? Nein, diese meine Hand
Wird eher die vielgestalt'ge See mit Purpur
Das Grün zu einem Rot umwandelnd, färben.“*)

Als Partnerin stand ihm in diesen Szenen jahrelang Mrs. Pritchard zur Seite. Zwar mußte er sich große Mühe mit ihr geben, ehe sie den Brief seinen Intentionen entsprechend las,[135]) aber dann paßte sie sich auch wundervoll seinem Spiele an. „Mrs. Pritchards Spiel war vor und nach dem Auftrage der schrecklichen Tat in hohem Grade charakteristisch; es zeigte das Bild einer für das Gefühl der Reue unempfindlichen Seele und einer Hartnäckigkeit, die mit allen ihren Kräften gegen das einmal gefaßte Ziel hinstrebt. Der Augenblick, da sie die Dolche, unbekümmert um die Besorgnisse einer des Lasters ungewohnten und durch die Regung des Gewissens beängsteten Seele, den Händen des unentschlossenen und reuvollen Macbeths entreißt, war ein furchtbares Gemälde der Unerschrockenheit des Frevelsinns; ihr Blick und Spiel bei Ergreifung der Werkzeuge des Todes und den Worten:

„Gib mir die Dolche“

war über alle Beschreibung und wird sich nie aus dem Gedächtnis der Zuschauer verlieren.“ **)

Die gleiche grauenhafte Angst, die Garrick nach dem Morde zeigte, lauerte auch hinter der halben Frage, mit der er sich an Lennox wandte: „Die Nacht ist rauh“. Wie sein Macbeth die Entdeckung des Mordes aufnahm, wissen wir nicht; nach den Berichten über die weitere Fortführung der Rolle läßt sich annehmen, daß er sich, wenn auch in den ersten Vorstellungen etwas zaghaft, doch später vollkommen als Herr der Situation gezeigt hat.

Auch in der Bankettszene des dritten Aktes erschien er in seinen Anfängen etwas zu unmännlich und von den Schauern der Furcht allzusehr durchrieselt. Einmal sagte er beim Beginn des Gastmahles zu dem Mörder mit so furchtbar wahrem Ausdruck: „Auf deiner Stirn ist Blut“, daß dieser, von der Tiefe seines Blickes ganz verwirrt, sich in dem Glauben, ein Blutgefäß sei ihm gesprungen***), an die Stirne griff und erschrocken fragte: „Wirklich? Um Gotteswillen“.

Während der ganzen Gastmahlsszene wurde er wieder aufs groß-

*) Anmerkung: In den ersten Vorstellungen sprach er: „Making the green-one red“ und nahm erst später die Murphysche Textbesserung: „Making the Green . . . one red“ auf. Murphy I, 82.

) Davies II, 179. *) Fitzgerald 259.

artigste von Mrs. Pritchard unterstützt. „In der Szene bei Tische, im dritten Akt des Stücks zeigte sie womöglich noch stärkeren charakteristischen Ausdruck als in dem vorhergehenden Aufzuge. Der schuldige König, dessen Seele von Schrecknissen über die Ermordung des Banquo erfüllt ist, verrät sich durch seine unruhvolle Ängstlichkeit den Anwesenden. Die Kunst, mit welcher Pritchard die Aufmerksamkeit der Gesellschaft zu beschäftigen und von der Beobachtung ihres Gemahls abzuziehen suchte, war eine der vollkommensten Äußerungen der Schauspielkunst.“ [135])*) Aufs tödlichste erschrocken, aber doch mit langsam wachsender Selbstbeherrschung sagte er zum Geiste Banquos: „Kannst nicken du, so sprich auch“.[129]) In völligem Mißverstehen des folgenden sprach er dann die Rede: „In alten Zeiten auch ward Blut vergossen“, während der ersten Vorstellungen beiseite,[127]) ließ diese Unart aber, nachdem er eingesehen hatte, daß Macbeth während der ganzen Szene seiner Sinne absolut nicht mächtig ist und deshalb unbekümmert um seine Umgebung laut vor sich hinsprechen kann. Auch die Stelle: „Hinweg, mir aus den Augen!“ kam anfangs zu schwach und mutlos heraus.[127]) Später warf man ihm wieder vor, er habe sie zu laut geschrieen.[128]) Aber er wies darauf hin, daß eine Verzagtheit Macbeths an dieser Stelle nicht im Sinne Shakespeares sei. Zwar überwältige Macbeth die erste Erscheinung des Geistes mehr als die zweite, aber noch ehe dieser verschwindet, gewänne er sein seelisches Gleichgewicht wieder. Darum hielt er sich auch für berechtigt, die Worte: „Und fordre in die Wüste mich aufs Schwert“ laut und kühn herauszustoßen, denn, schrieb er,[129]) er mache einen starken Unterschied zwischen einem Charakter, der durch Schuld zur Feigheit herabsinke und einem andern, den furchtbarer Schrecken zu Raserei und Verzweiflung treibe. Dies letztere aber sei bei Macbeth der Fall; deswegen gäbe er ihm einen Zug verzweifelter Entschlossenheit, ohne sich übrigens trotz aller Erregung von der Stelle zu bewegen. Das „Und ich bin wieder Mann“ beim Verschwinden des Geistes kam dann nicht ganz geistesabwesend, sondern mit dem Aufatmen eines Menschen heraus, der fühlt, daß er dem Wahnsinn nahe gewesen ist und dankbar sich der wiederkehrenden Klarheit, des neuen Mutes freut. Bei den Worten: „Aus, aus, du kurze Kerze“, macht er zwei Schritte und begleitete einen jeden mit einer starken Handbewegung, um so dieser philosophischen Reflexion noch einen gegenständlicheren Nachdruck zu

*) Davies II, 180.

verleihen und seine verachtende Gleichgültigkeit gegen das Leben zu dokumentieren.[129])

Bis zur letzten Szene bewahrte er sich, wenigstens späterhin, den starren Mut des wirklich groß angelegten Verbrechers, und Murphy, der ihm einmal vorwarf,[130]) er hätte die Stelle: „Doktor, die Thans sind treulos", die melancholisch klingen müsse, unrichtig herausgebracht, antwortet er, daß der Mann, auf den mit Keulenschlägen jetzt sein Schicksal einschlage, der ganz verhetzt und verwirrt sei, nicht mit weibischklagender Melancholie sagen dürfe: „Komm, rüste mich! Gib mir den Herrscherstab! Die Thans sind treulos."[131])

In der von ihm eingelegten Sterbeszene errang er Triumphe scharf naturalistischer Darstellungskunst. Er wußte, daß er mit den konvulsivischen Zuckungen des Sterbenden etwas außerordentlich Effektvolles zu geben vermochte,*) und konnte sich selten darin genug tun, sodaß ihn der witzige Foote in seinem „Tea" deshalb mit der Stelle:

„Adorns my fall
And chea-chea-chea-chea-chears my heart in dy-dy-ing"

aufzog.

Die Wirkung von Garricks Macbeth war, wie schon mehrfach hervorgehoben, ganz gewaltig. Unter den Schauspielern der Zeit nahm die Rolle gar nicht den hohen Rang ein, den wir jetzt für sie beanspruchen. Man behauptete, ihre Stärke und Anziehungskraft sei mit dem ersten und zweiten Akte erschöpft. Als Garrick dies einst hörte, lächelte er nur und meinte, daß er sehr unglücklich sein würde, wenn er nicht die Aufmerksamkeit der Zuschauer bis zum letzten Worte fesseln könnte.[136]) Wie sehr ihm dies gelungen ist, können wir leider aus den wenigen angeführten Berichten nicht genau ersehen. Der Macbeth bleibt von Garricks vier großen tragischen Rollen als Gesamtleistung am stärksten in Dunkel gehüllt. Einzelne Züge seiner Auffassung treten in wünschenswerte Klarheit; ein so deutliches Bild wie von Hamlet werden wir nie gewinnen. Daß er aber auch als Macbeth Wirkungen ohnegleichen erzielte, beweisen wiederum die ihm zugesandten Dankesbriefe;[137]) ihm selbst machte die Rolle mit den Jahren immer größere Mühe. Schon 1767 schreibt er seinem Bruder,[138]) daß er infolge seiner Korpulenz und seines guten Lebens den Macbeth nicht spielen könne, und in der Saison 1768/69 ist er zum letzten Male in der Rolle aufgetreten.

*) Fitzgerald 261.

Mit der Einfügung des Macbeth in sein Repertoire hat Garrick die Reihe der großen tragischen Shakespearegestalten, mit deren realistischer Wiedererweckung für immer sein Name verknüpft ist, abgeschlossen. Richard III., Lear, Hamlet und Macbeth blieben die ragenden Gipfel seiner Kunst. Was er sonst noch an Shakespeareschen Gestalten, komischen wie tragischen, verkörperte, richtete sich namentlich in der Zeit seiner Direktionstätigkeit mehr nach äußeren Bedürfnissen als nach dem tief innerlichen Drang, der ihn zu diesen vier großen Erscheinungen hingetrieben hatte. Er gab auch dann alles, was er geben konnte, und erreichte mit einigen der Lustspielhelden Shakespeares die gleichen Erfolge wie mit diesen Schöpfungen seiner ersten Jugendkraft. Aber wir wissen weniger von ihnen. Selten ist es möglich, den einen oder anderen Charakter auch nur annähernd im Ganzen und in den Einzelzügen seiner Auffassung so zu beschreiben, wie dies bei den Genannten geschehen konnte. Ein nicht unrichtiges Gefühl leitete schon die Zeitgenossen, den Hauptnachdruck bei ihren Berichten und Besprechungen auf jene vier großen Rollen zu legen, und den anderen den Wert von Größen zweiten Ranges zuzuweisen, mochten sie in ihrer Art auch kaum weniger bedeutend für den Schauspieler selbst sein, als jene.

III.

Die übrigen tragischen Rollen und die Lustspielrollen.

König Johann.

Die nächste Shakespearesche Person, die Garrick darstellte, war König Johann. Das Drama 'King John' war in England seit den Zeiten der Stuarts beliebt. Dem freien Sinn der Britten mochte die Tragödie dieses Königs, der schwach und eigensinnig, kleinlich, boshaft und gemein im unrühmlichen Kampf gegen seinen Adel die Krone verscherzt, ganz besonders imponieren, und so jämmerlich die ganze Rebellion des Adels in dem Stücke auch eigentlich ausfällt, sie galt dem Volke als der erste Versuch, jene große Verbriefung von Rechten zu erlangen, die seine spätere Unabhängigkeit von Herrscherlaune und Herrscherwillkür ausmacht.

Garrick gab das Stück am 20. Februar 1745 zum ersten Male, nachdem es Drury Lane 50 Jahre hindurch nicht aufgeführt hatte. Eine Neuerung, die schon auf seine spätere organisatorische Tätigkeit auch inbezug auf das Technische hindeutet, wurde an diesem Abend eingeführt. „Man hofft, daß kein Herr es übel nehmen wird, wenn er nicht hinter die Bühne gelassen werden kann, da bei der großen Anzahl von Rollen jedermann daselbst von großem Nachteile für die Vorstellung sein wird“*) heißt es auf dem Theaterzettel. Das bedeutet mit anderen Worten, daß man endlich der lächerlichen, aus Frankreich eingeführten Mode überdrüssig war, neben den Darstellern noch einen Schwarm von Zuschauern auf der Bühne zu haben. Man hatte das Stück wieder auf das Repertoire gesetzt, weil der Direktor Fleetwood angeblich dazu vom Publikum animiert worden war. Das kann immerhin möglich sein, aber wahrscheinlich tat man es, um dem immer rivalisierenden Covent Garden einen Streich zu spielen. Dort wurde des alten Colley Cibber Bearbeitung „Papal Tyranny in the reign of King John“ geprobt, und die geflissentliche Hervorhebung des Direktors von Drury Lane im General Advertiser vom 15. Februar, Papal Tyranny sei keine Bearbeitung des Shakespeareschen King John, sondern ein ganz neues Stück, spricht ziemlich deutlich für seine Absicht, der feindlichen Bühne das Wasser abzugraben. Jedenfalls wurde König Johann mit Garrick in der Titelrolle achtmal während der Saison gegeben, und der Künstler nahm das Stück auch für den kommenden Winter mit nach Dublin, um mit Thomas Sheridan[139]) abwechselnd die Titelrolle und den Bastard Falconbridge zu spielen. Wie oft er dort als König Johann aufgetreten ist, wissen wir nicht, da Hitchcock, der Historiker der irischen Bühne, ihn überhaupt nicht unter den von Garrick dargestellten Rollen aufzählt.**) Aber gegeben hat er ihn sicher und zwar nur mit geringem Erfolge und Zulauf, ein Ärgernis, das er der jungen Schauspielerin Miss Bellamy, die in Dublin sehr beliebt war, verdankte. Miss Bellamy war von Sheridan dazu ausersehen, im King John die Konstanze[140]) zu spielen. Dem widersetzte sich Garrick, weil nach seiner Meinung dann niemand für den jungen Prinzen Arthur bliebe und eine Mrs. Furnival für die Konstanze geeigneter sei. Vergebens versuchte Sheridan zu intervenieren; Garrick blieb bei seinem Wunsche, und Miss Bellamy eilte zu ihrer Gönnerin, einer Mrs. Butler, die sehr einflußreich in der Dubliner Gesellschaft war. Diese brachte es zu einem Boykott der

*) Genest IV, 146. **) Genest X, 336.

angekündigten Vorstellung, und der Besuch war bei der Première ein so geringer, daß die Einnahme 40 £ nicht überstieg. Was aber den Triumph der jungen Künstlerin vollständig machte, war, daß man bei der ersten Wiederholung, als Sheridan den König, Garrick den Falconbridge und sie selbst die Konstanze spielte, so und soviele Leute wegen Platzmangels wieder fortschicken mußte.[141])

In England scheint Garrick die Rolle nicht wieder gespielt zu haben, wenigstens gibt Genest keine Daten an. Als Sheridan, der sich in Dublin gegen das neue Theater Barrys und Woodwards in Crowstreet, mit seiner Truppe nicht hatte halten können, 1760/61 als Gast in Drury Lane mit Garrick zusammen wirkte und die beiden abwechselnd ihre größten Rollen darstellten, soll Garrick die Rolle des Königs anfangs für sich gewählt, die des Bastard aber Sheridan übertragen haben. „Im Geheim", erzählt Davies mit einem Seitenhieb auf Garricks anständige Gesinnung, „wünschte Garrick eigentlich das Gegenteil, und nachdem er sich deswegen gegen Sheridan entschuldigt hatte, bemühte er sich ihn zum Tausche dieser Rollen zu bereden, gegen welchen jener außerordentlich abgeneigt war."*) Tatsächlich spielte Garrick dann zum großen Mißfallen des Königs, der zum 23. Dez. 1760 das Drama befohlen hatte, den Bastard, der seit einer Reihe von Jahren zu seinem Repertoire gehörte, während Sheridan als König einen großen Erfolg errang.

Natürlich wird Garrick der Rolle vollkommen gewachsen gewesen sein. Dieser König, der weder die Größe eines Helden, der sich tapfer seiner Haut wehrt, noch die geistige Überlegenheit eines gemeinen Verbrechers, eines Jago etwa, besitzt, noch beides, wie Richard III. in sich vereinigt, mußte seine mit Vorliebe an solchen, in ihren psychischen Konturen verschwimmenden Charakteren arbeitende Gestaltungskraft entschieden reizen. Im einzelnen war er sehr wirkungsvoll. Die Antwort an den Gesandten sprach er „mit Geist und Feuer", wenn auch sein Mangel an äußerer Persönlichkeit daran schuld war, daß er nicht Quins Würde und Gewichtigkeit oder Mossops[142]) nachdrückliche Art und Weise erreichte.[143]) Seine Größe zeigte sich wie immer in der Art, mit der er den Charakter, den er sich einmal zurechtgelegt hatte, durchführte.

Als er Hubert durch Blicke und unklare Reden zum Morde des jungen Prinzen aufforderte, war sein Spiel und die geistvolle Lebhaftigkeit seines Auges weit dem feierlich deutlichen Geflüster Quins über-

*) Davies I, 303.

legen.[144]) Mit furchtbarer Realistik spielte er die Szene, in der Hubert ihm mitteilt, daß er den jungen Arthur beseitigt habe. Da riß er dem Mörder den Geleitsbrief mit sprachlosem Grauen aus der Hand, und in einem furchtbaren Kampf zwischen Schrecken und Verzweiflung blickte er gen Himmel, als wenn er selbst des Mordes überführt worden wäre und sich vor dem großen Richter über Leben und Tod wegen seines Bruches der göttlichen Gesetze zu verantworten hätte.[145]) In dem der Sterbeszene voraufgehenden kurzen Dialog mit Hubert kennzeichnete er in Blick, Haltung und Sprache einen von unaufhörlicher Angst gepeinigten, an Leib und Seele gebrochenen Menschen, den Tod und Verzweiflung immerfort umlauern. Jedes Wort der schlimmen Nachrichten, die Falconbridge bringt, schien an den zarten Fäden seines Lebens zu zerren, bis sie zerrissen, und er verschied, noch ehe Falconbridge zu Ende war.[146])

Allein trotz dieser großartigen Entfaltung seiner Kunst gefiel er nicht in dem Maße wie etwa Mossop oder Sheridan. Die Rücksicht auf volle Häuser und sein verletzter Künstlerstolz veranlaßten ihn darum, die Rolle so bald als möglich abzugeben.

Othello.

Mit dem Othello erging es ihm ganz ähnlich. Er trat in dieser Rolle zum ersten Male am 7. März 1745 mit Macklin als Jago und Mrs. Cibber als Desdemona in Drury Lane auf, wiederholte sie am 8. März daselbst zu seinem Benefiz, gab den Mohren sodann in Dublin während der Saison 1745/6*) und spielte ihn dann nur noch einmal in Covent-Garden am 20. Juni 1746. Zweierlei Gründe sind es gewesen, die ihn bewogen, so schnell die Rolle wieder aufzugeben. Sein Vorgänger Quin galt als ein sehr guter Othello, und der eben aufsteigende Stern des jugendlichen Spranger Barry[147]) überstrahlte um vieles seinen Erfolg. Außerdem aber lag der Othello seiner ganzen Natur nicht. Er verlangt nicht viel mehr als eine gesunde, derbe Kraft, die wohl in heiße, rasende Leidenschaft umzuschlagen vermag, nachdem ihre Arglosigkeit durch Bosheit vergiftet worden ist, der aber alles feinere und vergeistigte ziemlich fremd bleibt. Garricks Kunst waren solche mehr körperliche Wirkungen fast von vornherein versagt, weil er zu fein organisiert, zu zierlich, und nervös zu überbildet war. Selbstverständlich standen ihm die

*) Genest X, 336.

Naturlaute der Eifersucht und der Raserei nicht schlechter zur Verfügung wie den anderen, wohl ließ ihn sein Temperament in keinem Falle im Stich, aber das heldenhafte Äußere, die imponierende Haltung und das Schlicht-kriegermäßige dieses edlen Feldherrn war dem französisch-beweglichen Künstler nicht gegeben. So wurde sein Othello ein interessanter Versuch, der in geistiger Beziehung wahrscheinlich die zeitgenössischen Darsteller auf der ganzen Linie schlug, dem aber eines fehlte, was der Othello unbedingt braucht, das schlechthin Heldenmäßige.

Nur wenig ist uns von seiner Darstellungsweise überliefert worden. Alle Quellen*) wissen mit einer fast hämischen Genauigkeit zu berichten, wie Garrick sich bemühte, seiner kleinen und zierlichen Figur durch ein geeignetes Kostüm aufzuhelfen. Er wählte nämlich nicht das übliche venetianische Gewand, sondern gab den General in einem phantastischen maurischen Kostüm, das ihn nur noch kleiner machte, als er schon war und direkt komisch wirkte. Quin, der Spötter, der mit seinem Freunde Dr. Hoadly der Vorstellung beiwohnte, meinte, als man ihn mit sarkastischer Beziehung auf den eben erschienenen zweiten Stich von Hogarths „Weg der Buhlerin", auf dem ein Teegerätschaften tragender Negerbursche abgebildet war, fragte, wie ihm Garrick gefallen habe, „Othello, ach — den gab's überhaupt nicht. Ein kleiner schwarzer Kerl, wie Pompey, wartete mit einem Teekessel auf und lief wütend und vor Zorn dampfend auf der Bühne herum, aber einen Othello sah ich nicht."**) Das war kollegialer Neid, der Äußerlichkeiten böswillig aufbauschte.

Daß Garrick nicht etwa versagte, wissen wir aus ein paar Briefen. Henry Aston schreibt vom Krankenbett am 9. März 1745, daß einer seiner Freunde die Othellovorstellung gesehen habe und trotz mancher Ausstellungen recht zufrieden gewesen sei. Nach dessen Darstellung spielte Garrick die Szene vor dem Senat mit einer bis dahin unerhörten Kühnheit, mit einem stolzen Freimut, der nicht ganz in die Situation paßte. Er hätte hier nach Ansicht des Beobachters als Angestellter der Republik vor seinen Herrn und Richtern bescheidener sein können.[148]) Vielleicht hat Garrick mit diesem allzukühnen Betragen von vornherein dem Othello das Air von ungezügelter, animalischer Wildheit geben wollen, das seiner eigenen Persönlichkeit fehlte. Auch nachher ging er in den Ausbrüchen der Leidenschaft stellen-

*) Murphy I, 105; Bellamy I, 57; Cooke, 113; Kirkman I, 329.
**) Cooke 113.

weise zu weit. Seine Eifersucht markierte er mit Aufstampfen der Füße und ungestümen Bewegungen des Körpers; im vierten Akte steigerte sich seine Erregung zu epileptischen Zuckungen, die Macklin, in bezug auf Garricks Darstellungsart vielleicht begründet, in Ansehung des Darzustellenden aber sicher mit Unrecht, in den schärfsten Ausdrücken verurteilt. Er meint, eine solche Szene hätte nicht bejubelt, sondern mit tiefster Verachtung abgelehnt werden müssen, weil die Schamlosigkeit, solche Dinge dem Publikum vorzuführen, denn doch zu weit ginge.[149]) Nur der Haß Macklins macht es begreiflich, daß Garricks Naturalismus von einem selbt dem neuen Stile zustrebenden Darsteller in dieser Weise bekrittelt werden konnte.

Doch Macklin blieb nicht der einzige Gegner. Richard Rigby schreibt am 12. März 1744[150]), daß Garrick außer in der Szene, wo Jago dem Othello den ersten Verdacht gegen Desdemona einflößt, nirgends Quin erreicht habe. Er hätte sich zwar sichtlich bemüht, ganz anders wie dieser Künstler zu spielen, aber eigentlich seien ihm alle seine Abweichungen mißglückt. Einiger falscher Betonungen hatte ihn schon Astons Freund bezichtigt, allerdings mit der bescheidenen Einschränkung, es könne etwas derartiges jedem Schauspieler einmal passieren. So ist es für Rigby, der wohl ein Anhänger des alten Deklamationsstiles war, nur begreiflich, daß er die Bemühungen Garricks, natürlicher und anders sein zu wollen als die anderen, sorgfältig registriert und seine ganze Auffassung a limine ablehnt, obwohl er ehrlich zugeben muß, trotz alledem den Eindruck einer großen künstlerischen Persönlichkeit gehabt zu haben. Garrick war eben weniger Helden-, als Charakterspieler, und das vertrug weder seine Rolle noch sein Publikum.

Am interessantesten in bezug auf den Othello sind die beiden Briefe, die Benjamin Victor an Garrick richtete.[151]) Hier spricht der Fachmann zum Fachmann mit freudiger Zustimmung, mit ehrlicher, verständiger Kritik. Am 14. März 1745 schreibt er ihm, daß er in der allzu temperamentvollen Senatsszene zwar für ihn gefürchtet habe, daß Garrick aber doch seinen gegenwärtig bedeutendsten Rivalen (Quin) „whose merit lies chiefly in declamation“*) völlig ausgestochen habe. Glänzend sei ihm die Szene der Katalepsie, die Macklin so verurteilt, gelungen. Er halte die höchste Vollendung des Künstlers in dieser Rolle für möglich. Manches müsse aber noch gebessert werden. Einzelne Pausen seien noch zu lang, mancher

*) Genest IV, 147.

Übergang zu abrupt. Im vierten Akt spreche er ganz richtig zu Desdemona die Worte „Schau ins Gesicht mir" voller Zorn. Wenn er aber dann Emilia aus dem Zimmer weist, müsse er einen verdrossenen, halb erstickten Ton voller Verachtung annehmen und dürfe auf keinen Fall sein „Nun deine Künste, Weibsbild" flammend vor Erregung hervorrufen. Ganz ebenso müsse er sich verhalten, wenn er sie wieder hereinruft und ihr das Geld hinschleudert. Das aber habe er nicht nur in falschem Tone, sondern auch zu schnell gesprochen. Jedenfalls solle er sich vor Übertreibungen hüten und mehr Nachdruck auf das, was er für die Rolle mitbringe, auf sein ausdrucksvolles Gesicht und die Reife seiner Deklamation legen. Also auch hier wieder der Vorwurf der übertriebenen Leidenschaftlichkeit, des unkünstlerisch Ungezügelten, das aus einem non posse seinen Ursprung nahm! Zwar suchte Garrick, aufs äußerste darüber ungehalten, daß dieser Brief plötzlich im London Courant ohne sein Zutun erschien, seine Auffassung zu verteidigen, aber überzeugend können seine Ausführungen nicht gewesen sein, denn Victor antwortet ihm unterm 10. Oktober mit scharfer Beleuchtung seiner Einwendungen, daß Othello selbstverständlich leidenschaftlich sein müsse, aber Garricks Fehler liege darin, daß er zu schnell und zu oft in diese rasende Erregung gerate.[152])

Im letzten Grunde also war seine Othellodarstellung das geistvolle Experiment eines großen Charakteristikers. Er blieb dem Mohren das schuldig, was ihn menschlich begreiflich macht: stürmisch aufflackernden Argwohn ohne abwägenden Verstand, brutale Leidenschaftlichkeit, die mit kindsmäßiger Grausamkeit in die Natur hineinwütet, ohne sich ihres Tuns bewußt zu werden, kurz, alles rein Gefühlsmäßige. Den Schwingungen der Leidenschaft und des Grames einer Hamletnatur, der blutigen Raserei eines Richard, hinter der eine gigantische Sehnsucht nach Macht steht, vermochte er nachzukommen, auch die Eifersucht eines Mohren konnte er verstehen, wie die eifersüchtige Herrschbegier eines Lear; aber vor all den ungezügelten Naturlauten des Halbwilden mußte er innerlich Halt machen oder in eine unkünstlerische Übertreibung verfallen, weil er aus tieferen Quellen die Wirkungen seiner Kunst schöpfte, als der in bezug auf das Äußere glücklicher veranlagte Barry, und weil er weniger ein Künstler der großen Mittel, als vielmehr der großen psychischen Erlebnisse war.

Falconbridge.

Auch in der nächsten Rolle, im Falconbridge, zeigte sich dies. Die Gestalt des jugendlich feurigen Bastard verleibte er seinem Repertoire auf der zweiten Dubliner Reise im Winter 1745 auf 46 ein, nahm die Rolle aber erst acht Jahre später, am 23. Januar 1754 in Drury Lane wieder auf, um achtmal darin aufzutreten und sie dann liegen zu lassen bis zu Sheridans Gastspiel im Dezember 1760. Während er in Dublin abwechselnd mit Sheridan den König und den Bastard gespielt hatte, zog er es 1760 vor, nur als Falconbridge und dies nicht zu seinem Vorteile, aufzutreten. Sheridans tiefe Stimme und „die Heftigkeit seines Spiels schickten sich sehr gut zu den unruhigen und düsteren Leidenschaften des Königs. In der Szene mit Hubert im dritten Aufzuge zeigte seine ausdrucksvolle Nachahmung der Angst und der Verlegenheit einer Seele, welche von dem Drange sich zu entdecken und der Furcht ein mit Tod und Schrecken schwangeres Geheimnis zu offenbaren, hin- und hergetrieben wird, daß er die menschlichen Leidenschaften vollkommen in seiner Gewalt hatte. ... Das Stück ward verschiedene Abende hintereinander gegeben und hatte die Ehre, auch auf des Königs Befehl gespielt zu werden.“*) Sheridan gefiel dem Könige außerordentlich. „Dies war ein bitterer Trank (für Garrick) und das Bittere dieser Nachricht noch mehr zu erhöhen, erhielt er auf seine Frage, wie sein Spiel als Bastard Ihrer Majestät gefallen hätte, ohne die geringste Lobrede über sein Spiel die kahle Antwort, es scheine, daß der König dafür halte, der Character werde zu wild gezeichnet und die Farbengebung sei zu überladen und schreiend.“**) Garricks Biographen Davies und Murphy knüpfen an diese Anekdote Betrachtungen über des Künstlers Eitelkeit, die ihn veranlaßt hätte, das Stück nunmehr sofort abzusetzen und Sheridan auf diese Weise einer außerordentlich guten Rolle zu berauben. Das stimmt nicht, denn einmal brauchte Garrick des Königs künstlerisches Urteil nicht zu fürchten[153]), und außerdem wäre eine solche Handlungsweise einem völligen Bruch mit Sheridan gleichgekommen. So fand also am 2. April 1761 noch eine König Johannvorstellung in ganz der gleichen Besetzung statt***), und Sheridan trat in den folgenden Wochen in einer ganzen Reihe von Garricks tragenden Rollen, als Richard, Macbeth, Hamlet und Othello auf. Das würde sicherlich nicht geschehen sein,

*) Davies I, 304. **) Davies I, 305. ***) Genest IV, 611.

wenn die beiden durch Eifersüchteleien einander entfremdet worden wären.

Garrick scheint sich jedoch bewußt gewesen zu sein, daß ihm die Rolle des Bastard nicht lag. Das Mangelhafte seiner Figur, die für heldenhafte Rollen eben nicht genügend hergab, trat allzu fühlbar in die Erscheinung, wenn er es auch nicht daran fehlen ließ, ihr durch kleine Mittel wenigstens einigermaßen aufzuhelfen. So wählte er zur Darstellung des Robert Falconbridge einen ganz erbärmlichen Schauspieler, namens Simson,[154]) „einen solchen nämlich, dessen matter Blick und magere Gestalt gegen seine eigene Person einigermaßen abstach.“*) Doch auch das half ihm wenig. Als Falconbridge schwebte den Engländern noch immer die glänzende Verkörperung vor, die Tom Walker dieser Rolle verliehen hatte. Der hatte alles für den lebensfrischen Helden mitgebracht, „einen starken muskulösen Körper, ein kühnes, furchtloses Auge, männliche Haltung und lebhaftes Spiel.“[155]) Er hatte den derben Humor, der über der Gestalt liegt, kraftvoll herausbringen können; bei Garrick war das Ungenügende in bezug auf den „mechanischen Teil“ der Rolle nicht durch die stärksten Mittel seiner Kunst auszugleichen. Auch Sheridan, Delane, sowie sogar Barry blieben hinter Walker zurück. Über die Darstellung einer einzigen Stelle sind wir unterrichtet. Walker zog bei den Worten „Schlag du den Teufel lieber, Salisbury,“ mit edler Haltung das Schwert, runzelte erst seine schwarzen Brauen und stampfte laut mit dem Fuße auf. Garrick aber sprach diese Worte bedeutungslos und unwirksam.[156])

Jago.

Von Booth wissen wir, daß er es liebte, an einem Abend Othello, am andern Jago zu geben. Auch Garrick hat dies in Dublin, wo er vom 9. Dezember 1745 bis 3. Mai 1746 mit Sheridan abwechselnd als Richard und Hamlet, sowie als Macbeth, Lear, Bastard und Othello auftrat, einige Male getan. Er stand in Smock Alley, dem Dubliner Theater, noch vom Sommer 1742 her im besten Angedenken. Jetzt war er der Einladung Sheridans, der den jugendlichen Spranger Barry, sowie Garricks schon bekannte Feindin Miss Bellamy, zu den Hauptsternen seiner Truppe zählte, gefolgt. Sheridan hatte vorgeschlagen, den Reingewinn nach Abzug aller Spesen mit Garrick zu teilen**), und

*) Davies I, 303.

**) Genest X, 330.

dieser ging nach einigem Zögern und dem vergeblichen Versuche, eine größere Summe für sich zu erzielen, auch auf den Vorschlag ein.

Wann er den Jago, den er ebenfalls mit Sheridan abwechselnd zu Barrys Othello spielte, zum ersten Male innerhalb dieses Dubliner Gastspiels gab, wissen wir nicht. Jedenfalls hat er für die Rolle keine besondere Neigung gehabt, denn erst am 9. März 1749 spielte er sie mit Barry als Othello zu dessen Benefiz wieder. In der Saison 1749/50 gab er sie noch fünfmal und dann in der Spielzeit 1752/53 ein letztes Mal. Über seine Auffassung und die Wirkung seines Spiels ist gar nichts überliefert. Sie wird sich in den Grenzen des überlieferten Jagotypus gehalten und im übrigen die Merkmale eines reiferen und natürlichen Spiels gezeigt haben. Daß er für den Jago alles mitbrachte, liegt auf der Hand. Der heuchlerische Schuft bot mit seinen erfolgreichen Versuchen, Mißtrauen in das Herz des arglosen Naturkindes Othello zu säen, manche Gelegenheit zu psychischer Vertiefung und scharfer Charakterschilderung. Aber im ganzen war die bedeutungsvolle Rolle zu klein und in ihrer Art schon von seinen Vorgängern richtig erfaßt, als daß er viel Neues in ihr hätte wirken können.

Percy Heißsporn.

Wie schon dargelegt, versagte Garricks Kunst immer dann ihre schönsten Blüten, wenn es sich darum handelte, einen reinen Temperamentsmenschen auf die Bühne zu stellen, einen Mann, der nur nach Impulsen handelt, dessen Hauptstärke auf der Raschheit seiner Entschließungen, der Unmittelbarkeit seiner Empfindungen und Stimmungen beruht. Er war ein Schauspieler, dessen außerordentliche Beobachtungsgabe es nicht zuließ, einer einzigen vorherrschenden Leidenschaft Raum zu geben. Die einfachen, auf einen Ton gestimmten Charaktere wollten sich nicht einfügen in das wunderbar reich gegliederte Gebäude seines darstellerischen Genies. Er blieb der Erfasser komplizierter Figuren, der tief eindringende Entwirrer psychologisch feinster Verknotungen, der Seelendeuter, der in alle Ecken und Winkel des menschlichen Wollens und Vorstellens hineinleuchten konnte. Dazu war er von der Natur prädestiniert, nur dadurch glich er seine Mängel an körperlicher Bildung aus.

Darum war sein Percy Heißsporn, den er am 6. Dezember 1746 in Covent Garden mit Quin als Falstaff zum ersten Male spielte und nur viermal wiederholen konnte, da eine wohltätige Erkrankung ihn

an weiteren Versuchen hinderte, wiederum ein Mißgriff. Er gab den heiß aufwallenden jungen Kriegsmann in Tressenrock und Ramilicperücke[157]), einem allerdings unseligen und geschmacklosen Kostüm, das auch der damaligen Zeit zu nichtssagend für die Rolle erschien. Seine Person reichte zudem, wie ja schon bemerkt, für diese gar nicht aus, und der Modulationsfähigkeit seiner Stimme lag das immerwährende leidenschaftliche Schreien dieses enthusiastischen Kriegers nicht sonderlich. Wie immer in derartigen Fällen hatte Barrys biegsamere, vornehmere Erscheinung, also das Äußere, größeren Erfolg. Auch Booths Hotspur wurde von den Zeitgenossen gelobt und der berühmten Darstellung Bettertons[158]) an die Seite gestellt. Sie beide besaßen in der Rolle den schnellen und doch fürstlich erhabenen Gang, starke, aber einseitig begrenzte Leidenschaftlichkeit, deren Gradlinigkeit der feineren Natur Garricks unbegreiflich und unerreichbar blieb.

Chorus und Prologus zu Heinrich dem Fünften.

Mit dem 15. September 1747 beginnt ein neuer Abschnitt in der englischen Theatergeschichte. Der Schauspieler Garrick war Mitinhaber von Drury Lane geworden und eröffnete an diesem Abend seine direktoriale Tätigkeit mit einer Aufführung des Kaufmanns von Venedig, der ein von Garrick gesprochener und von seinem Freunde Samuel Johnson gedichteter Prolog voranging. Nicht leicht hatte sich der Künstler zur Übernahme eines solchen mit Ärger und Arbeit doppelt belastenden Amtes entschlossen, aber der Wunsch, des immerwährenden Umherziehens von einer Bühne zur andern überhoben und im eigenen Hause zu sein, sowie die Hoffnung, der Verwirklichung seiner auf die Verbesserung des englischen Repertoirs hinzielenden Bestrebungen näher zu kommen, mögen ihm das Aufgeben seiner Bewegungsfreiheit leichter gemacht haben. Nicht zu vergessen ist daneben auch, daß er sich materiell ausgezeichnet dabei stand. In seiner kaum fünfjährigen Tätigkeit als Darsteller, die ihn mit immer wachsendem Ruhm von dem obskuren Theater zu Goodman's Fields nach Dublin, von da nach Drury Lane, und nach einem zweiten längeren Gastspiele in Dublin nach Covent Garden unter die Direktion Richs[159]) führte, hatte er sich so viel erübrigen können, daß er im stande war, nach Fleetwoods ruhmlosem Rücktritt von der Direktion Drury Lanes 6000 £ für seinen Anteil am Theater zu zahlen. Als Direktor erhielt er wie sein Partner Lacy jährlich 300 £ und dazu kam nun noch für

den Schauspieler Garrick eine jährliche Vergütung von 500 Guineas, sowie die Einnahmen einer Benefizvorstellung. Auf dieser gut fundierten Basis konnte der Künstler die glänzende Tätigkeit als Theaterleiter und Darsteller entfalten, die seinen Namen für alle Zeiten mit der Reform des englischen Theaterwesens im 18. Jahrhundert verbindet. An Darstellern standen ihm während der ersten Jahre die glänzendsten Namen der englischen Bühne zur Seite. Barry war schon vorher für Drury Lane engagiert gewesen und wurde sofort von neuem verpflichtet; Macklin, sein einstiger Freund, Delane, Havard, Mills, Yates, Woodward und Neale zählten zu seiner Truppe, und von den Damen brachten Mrs. Pritchard, Mrs. Cibber, Peg Woffington und Kitty Clive seinen Aufführungen volle Häuser und große Erfolge.

Von Shakespearerollen — wenn man in diesem Falle überhaupt von einer solchen reden kann — hat Garrick im ersten Jahre seiner neuen Tätigkeit nur eine einzige, den Chorus und Prologus in Heinrich dem Fünften, gespielt, während er die Titelrolle Barry überließ. Er mußte sich einarbeiten in ihm gänzlich neue Gebiete; die Verwaltung eines so großen Unternehmens und namentlich die Verhandlungen mit den Autoren nahmen seine Zeit dermaßen in Anspruch, daß ihm zum Studium einer neuen Shakespeareschen Rolle die Zeit und die Stimmung fehlte. Zudem beginnt er schon jetzt auch jüngere Darsteller in seinen großen Rollen auftreten zu lassen und gönnt ihnen neidlos ihre Erfolge. Aber trotzdem er sich so weise beschränkte, Barry, wo er konnte, den Vortritt überließ und in der ganzen Saison nur dreimal als Hamlet, fünfmal als Lear, einmal als Macbeth, dreimal als Richard und viermal als Chorus und Prologus auftrat,*) konnte sich dieser doch nicht zufrieden geben und verließ nach wenigen Jahren Drury Lane, um an die Konkurrenzbühne Covent Garden überzugehen. Vergeblich hatte Garrick versucht, ihn zu halten, indem er ihn auf seine Beschwerde, er müsse immer an Tagen spielen, wo voraussichtlich ein leeres Haus sei, hin aufforderte, sich seine Spielabende selbst auszusuchen. „Wohl, erwiderte jener, das ist alles, was ich verlangen kann! Aber selbst diese Gefälligkeit brachte nicht die gewünschte Wirkung hervor; Garricks Hamlet zog immer mehr Zuschauer in das Haus, als Barrys; aber dies war freilich ein Mißgeschick, welchem abzuhelfen Garrick weiter nicht besorgt war.“**)

Die erste Aufführung von Heinrich dem Fünften mit Barry als

*) Genest IV.

**) Davies I, 122.

König, Macklin als Fluellen, Yates als Pistol und Garrick als Sprecher des Chores fand am 16. Dezember 1747 statt. Ihr folgten am 17. und 18. Dezember, sowie am 31. desselben Monats drei weitere, denen sich am 13. Oktober 1748 eine letzte anschloß. Über Garricks Leistung ist uns nichts berichtet.

Benedick.

Benedick in 'Much ado about nothing' ist die erste Shakespearesche Lustspielfigur, die der Künstler verkörperte, und sie blieb auch seine größte. Nur zu schade ist es, daß Lichtenberg ihn nicht in dieser Rolle, die er gesehen hat, seinem Freunde schilderte. Wir wären um eine Kabinetsleistung in seiner Porträtgalerie reicher. Denn hier hätten wir Garrick von einer ganz andern und neuen Seite kennen gelernt. Die saubere Zeichnung, die man seinen komischen Figuren nachrühmte, die Grazie, mit der er sich auch in den lächerlichsten Situationen bewegte und das Air des Weltmannes zu wahren wußte, hätte man gern an einer Shakespeareschen Gestalt nachgenießend bewundert. So sind wir leider nur in der Lage, aus einer meisterhaften Possenfigur nicht-shakespeareschen Gepräges, von der Lichtenberg spricht, einen Schluß auf seine großartige Verwandlungsfähigkeit und sprühende Lebendigkeit im Lustspiel zu ziehen. Lichtenberg sah ihn als Sir John Brute in Vanbrughs Provoked Wife und erzählt: „Sir John Brute ist nicht bloß ein lüderlicher Hund, sondern Garrick machte auch einen alten Gecken aus ihm. Das letztere ist gleich im Anzug sichtbar. Auf eine Perücke, die noch so ziemlich zu seinen Jahren paßt, hat er ein kleines bordiertes Modehütchen so leichtfertig hingeworfen, daß es schlechterdings nichts von der Stirne bedeckt, was nicht schon von der Perücke bedeckt wäre. In seiner Hand hält er einen von den eichenen Hakenstecken, mit denen sich die jungen Poltrons im Park des Morgens (so heißt hier die Zeit von 10 bis 3 Uhr) das Ansehen von verteufelten Kerlen geben. Es ist eigentlich ein Prügel, an dem nur dünne Spuren von Kunst und Kultur zu sehen sind, gerade so wie gemeiniglich auch an dem menschlichen Bengel, der ihn trägt. Diesen Stock braucht Sir John, seine Worte mit Gepolter zu unterstützen, zumal wenn nur Frauenzimmer gegenwärtig sind, oder auch einmal in der Hitze hinzuschlagen, wo niemand steht, der es übel auslegen könnte. . . . . (Er) spielt den betrunkenen Sir John so, daß ich gewiß den außerordentlichen Mann in ihm erkannt haben würde, auch wenn ich nie etwas von ihm gehört, und

selbst in diesem Stück nur eine Szene gesehen hätte. Vom Anfange sitzt die Perücke noch gerade, und man sieht das Gesicht voll und rund. Nun kommt er äußerst betrunken nach Haus, da sieht er aus wie der Mond ein paar Tage vor dem letzten Viertel; fast die Hälfte ist von der Perücke bedeckt; der Teil, den man noch sieht, ist zwar etwas blutig und glänzt von Schweiß, ist aber dafür äußerst freundlich, so daß er den Verlust des andern wieder ersetzt. Die Weste ist von oben bis unten offen, die Strümpfe voller Falten, und die beiden Strumpfbänder hängen herab, und zwar — sehr mystisch — zweierlei Strumpfbänder; es ist nur ein Wunder, daß er nicht gar Schuhe von beiderlei Geschlecht erwischt hat. In diesem betrübten Zustand kommt er zur Frau in die Stube, und auf ihr ängstliches Befragen, was ihm fehle (und sie hat Ursache, so zu fragen), antwortet er mit gesammelten Kräften: Frau, gesund wie ein Fisch im Wasser, und doch regt er sich nicht vom Türpfosten weg, an dem er festsitzt, als wenn er sich den Rücken reiben wollte. Dann wird er grob und tut auf einmal wieder so reinklug und so freundlich, daß die ganze Versammlung in einen Aufruhr von Beifall ausbricht. In der Szene, wo er einschläft, hat er mich in Erstaunen gesetzt. Die Art, wie er bei geschlossenen Augen, schwimmendem Kopf und blaß, mit der Frau zankt, und mit r und l einen Mittellaut zusammengeschmolzen, bald schimpft und bald eine Sittenlehre zu lallen scheint, wovon er das scheußliche Widerspiel ist; wie er die Lippen bewegt, daß man nicht weiß, ob er kaut oder schmeckt oder spricht, das alles war so weit über meine Erwartung, als irgend etwas, was ich von diesem Manne gesehen habe. Sie sollten ihn nur das Wort prerogative aussprechen hören, er kommt ohne zwei, drei Versuche niemals auf die dritte Silbe.“*) So gab sich der Künstler im Niedrig-Komischen. Was er auf einem höheren Niveau, im Konversationsstück etwa oder in Shakespeareschen Rollen als Lustspieldarsteller zu bieten vermochte, das können wir eben leider nur ahnen. Aber es muß außerordentliches gewesen sein, sonst wären seine Erfolge nach dieser Richtung hin unerklärlich.

Als Benedick trat er am 14. November 1748 zum ersten Male in Drury Lane, wo das Stück noch nie gegeben worden war, auf. Zur Partnerin hatte er Mrs. Pritchard, und während der unmittelbar auf die Première folgenden acht Aufführungen war das Spiel der beiden so über alle Maßen entzückend, daß das Publikum gern die

*) Lichtenberg 296 f.

mancherlei Ungereimtheiten des Stoffes mit in Kauf nahm.[160]) Nur über einige theatergeschichtlich wichtige, oder wegen anekdotischer Züge interessante Aufführungen sind ein paar Berichte vorhanden. Am 28. September 1749 erschien Garrick zum ersten Male seit seiner Verheiratung mit Eva Maria Violetti wieder auf der Bühne und zwar als Benedick. Vielleicht war diese Rollenwahl des Direktors nicht besonders geschickt, aber Garrick hatte es von jeher geliebt und blieb bei dieser Gewohnheit auch bis an sein Ende, sein Privatleben dem müssigen Klatsch des Personals und Publikums nicht fernzuhalten. Manches spöttische Gedicht war auf seine Heirat erschienen, und Ned Moore hatte in einer Satire[161]) mit grober Anspielung auf den im Gegensatz zu dem barschen Captain Flash liebenswürdigen und sanften Leutnant Fribble in Garricks „Miss in her Teens" gesagt:

„A very Sir John Brute all day
And Fribble all the night".

Um allen diesen Angreifern die Spitze zu bieten und die Lacher auf seine Seite zu bringen, spielte er nun die Rolle des Benedick und mit gleichem Erfolg wie im Vorjahre. „Das vortreffliche Spiel von Mrs. Pritchard als Beatrix gab dem von Benedick nichts nach. Jede Szene zwischen ihnen war ein fortgesetztes Ringen um das höchste dramatische Verdienst, und die Versammlung konnte nicht entscheiden, wer von beiden den Sieg davongetragen habe."*) Den besonderen Reiz, den des eben Verheirateten Stiche und wohlparierte Hiebe ausübten, wußte das vom Lasziven noch keineswegs ganz entwöhnte Publikum verständnisinnig auszukosten. Die Stellen in Benedicks Rolle, die auf Garrick selbst anwendbar waren, erregten die schrankenloseste Heiterkeit,[162]) so z. B. wenn er sagte: „Hier ist zu sehen Benedick der Ehemann," oder „Ich wage es freilich drauf, daß man mir etliche alberne Späße und Witzbrocken zuwirft, weil ich selbst so lange über das Heiraten geschmäht habe", oder „Sollen wir uns durch Sticheleien und Sentenzen und jene papiernen Kugeln des Gehirns aus der rechten Bahn unserer Laune schrecken lassen? Nein, die Welt muß bevölkert werden. Als ich sagte, ich wolle als Junggeselle sterben, dacht' ich es nicht zu erleben, daß ich noch eine Frau nehmen würde."

Die besondere Vorliebe, die der Darsteller für diese Rolle besaß, äußerte sich nicht nur insofern, als er sie bis zum Ende seiner Künstlerlaufbahn in jeder Saison wenigstens einige Male gespielt hat,

*) Davies I, 164.

sondern auch darin, daß er den Benedick gern nach längeren Pausen in seinem Auftreten, als Antrittsrolle bevorzugte. So wählte er, als er von Frankreich zurückgekehrt war und seinen Entschluß, der Bühne zu entsagen, auf das Drängen seiner Verehrer, des Königs an der Spitze, wohl nicht ohne große Genugtuung aufgab, für sein erstes Wiederauftreten in England am 14. November 1765 mit Miss Pope als Beatrice den liebenswürdigen Edelmann und hatte einen Riesenerfolg. „Die feinsten Kenner machten die Bemerkung, daß unser Roscius durch Besuchung der fremden Bühnen sich in seinem Spiel außerordentlich vervollkommt hätte. Sie fanden, daß sein Ausdruck, der zwar immer geistvoll und eigentümlich gewesen war, noch freier und ungezwungener, sein Äußeres noch anstandsvoller, und überhaupt sein ganzes Betragen noch feiner geworden sei; daß er itzt nicht mehr so sehr um Beifall besorgt scheine, um sich in seinen eigenen Gefühlen dadurch stören zu lassen, und das Vergnügen der Zuschauer zu vermindern; daß er gänzlich jenes ängstliche Streben in Blick und äußerm Bezeigen nach dem Schluß einer Rede verloren habe, welches die Komödianten durch einen besonderen Spottnamen (clap-trap) bezeichnen. Und selbst die Zuschauer überhaupt fühlten, daß offenbar die ganze Art seines Spiels sich verändert und verschönert habe.“*) Von da an gehörte Benedick zu den wenigen Rollen, die er überhaupt noch gab.

Zwei volle Monate hatte er 1748 dazu gebraucht, um die Rolle durchzustudieren und zu proben, und als er sie nun spielte, schien seine witzige und geistvolle Lustigkeit spontan vor dem Publikum zu erstehen.[163]) Und so blieb es all die Jahre hindurch. 101 mal hat er den Benedick bis 1776 gegeben, und mit jedem Male wuchs er mehr in die Gestalt hinein. So wurde gerade hier sein Spiel zu glänzendster Lustspielkunst. Mit routinierter Sicherheit entwickelte er den Charakter. „Eine fein komisch wirkende, heiße Angst glomm in seinen Blicken auf, wenn er auf das Gespräch, das man über ihn führt, horchte. Entzückend redete er sich selbst in den Entschluß hinein, sich in Beatrice zu verlieben und selbstgefällig schmunzelnd sagte er dann nach dem Gespräch mit ihr: „Wenn ich nicht Mitleid mit ihr fühle, so bin ich ein Schurke.“[164])

Auch seine körperliche Gewandtheit kam ihm außerordentlich zu statten: „in dem Tanz in Much ado about nothing unterscheidet er sich vor andern durch die Leichtigkeit seiner Sprünge; als ich ihn in

*) Davies II, 97.

diesem Tanz sah, war das Volk so zufrieden damit, daß es die Unverschämtheit hatte, seinem Roscius encore zuzurufen.“*) Möglich ist es immerhin, daß sein zunehmendes Alter ihm etwas den Charme und die jugendliche Frische, deren die Rolle bedarf, geraubt hat,[165]) der durchgeistigten Verfeinerung seiner Kunst vermochte die Zeit nichts anzuhaben.

Romeo.

Mehr als einmal wurde Garrick zu unrecht der Vorwurf von seinen Schauspielern wie von übel gesinnten Kritikern und Theater-Habitués gemacht, er schiebe seine Person zu sehr in den Vordergrund und spiele zum Nachteile seiner Kollegen oft Rollen, die diesen bei weitem besser lägen. Welchem Direktor, welchem Regisseur, der selbst noch schauspielerisch tätig ist, bliebe dieser Vorwurf heute wie vor 150 Jahren erspart? Und welcher Direktor hätte nicht das Recht, ja die Pflicht, eine Rolle für sich in Anspruch zu nehmen, wenn er — sein Teil Künstlereitelkeit allerdings abgerechnet — sich für den berufensten Darsteller derselben hält. Natürlich war Garrick eitel, von jener berechtigten Eitelkeit des Überragenden, vor der sich der Minderbefähigte zu neigen, von dem er zu lernen hat, und im späteren Alter brach in dem Künstler auch etwas von jener niederen Komödianteneinbildung durch, die nicht genug des Lorbeers um die eigene Stirn winden kann, die, um Kollegen und Kunstwerk unbekümmert, sich und nur sich im Mittelpunkte des Ganzen sieht.

Aber als er am 26. Dezember 1748 Romeo und Julia zum ersten Male nach zehnjähriger Pause in Drury Lane aufführen ließ, war er noch völlig frei von solcherlei Unart. Er war überzeugt, daß er mit seinen scharfgeschnittenen Zügen, der schon ein leichtes Embonpoint annehmenden Erscheinung, seiner alles zerfasernden Dialektik diesem schwärmerisch Verliebten nicht ganz so gerecht werden könnte, als Spranger Barry. Er hatte sich den jugendlichen Rivalen neidlos an die Seite gestellt, ihn gebildet, wo er noch bildungsbedürftig war, und ihm, für dessen „schmelzendes Auge, seine unvergleichliche Weichheit der Stimme und seine fein graziöse Gestalt“ ganz London schwärmte,[166]) übertrug er unbedenklich den Romeo. Wie sehr er sich damit schaden sollte, konnte er allerdings damals noch nicht absehen. Tate Wilkinson behauptete später geradezu, daß der Erfolg von Romeo und Julia es gewesen sei, der Barry und Mrs. Cibber 1750 veranlaßte, ins feindliche

*) Lichtenberg, 261.

Lager nach Covent Garden überzugehen.*) Jedenfalls zwang Barry auf diese Weise Garrick, von seinen früheren Bedenklichkeiten abzustehen und die Rolle, die er ihm einst einstudiert hatte, nun selbst zu übernehmen.

Schon glaubte man, Rich habe durch das Engagement Barrys und der Cibber, denen sich noch Quin mit einem Gehalte von 1000 £ jährlich, dem höchsten, das bis dahin je gezahlt worden war, zugesellt hatte,**) den Direktor von Drury Lane ruiniert. Aber man bedachte nicht, daß Garrick für sich ganz allein eine Schauspielertruppe repräsentierte[167]) und daß seiner Energie und Disziplin auch das unmöglich Scheinende möglich wurde. Er bereitete heimlich den Romeo für sich vor, und an demselben 28. September 1750, an dem Barry ihn in Covent Garden zum ersten Male spielte, kündeten die play bills das erste Auftreten Garricks als Romeo zu Miss Bellamys Julia für den Abend an. Natürlich war das für das immer sensationsbedürftige Londoner Publikum ein trefflicher Spaß, sodaß es an beiden Theatern zu zwölf Aufführungen kam. Dann war Mrs. Cibber, die feindliche Julia, den Anstrengungen ihrer Rolle nicht mehr gewachsen; Covent Garden mußte das Stück absetzen und Garrick hatte den Triumph, allerdings nicht ohne zahlreiche Freibillets auszugeben,***) es noch ein dreizehntes (nicht zwanzigstes, wie Murphy behauptet) Mal aufzuführen.

Auch literarisch wirbelte das Ereignis Staub auf. Stichelten schon die beiden konkurrierenden Theater in Prologen und Epilogen, so erging sich das Publikum erst recht in mehr oder weniger witzigen Epigrammen. Mr. H(ewi)tt, der Freund Sternes, schrieb im General Advertiser:

„'Well, what's to night?" says angry Ned,
As up from bed he rouses;
'Romeo again', and shakes his head
Ah! Pox on both your houses!" †)

und Garrick verfaßte, mit der schon bei ihm konstatierten Absicht, sich selbst zu verkleinern, um andere abzuhalten, ihn lächerlich zu machen, vielleicht die folgenden Verse:

„So reversed are the notions of Capulet's daughters,
One loves a whole length, the other three quarters." ††)

*) Genest IV, 262. **) Genest IV, 329. ***) Bellamy I, 268.
†) Cooke, 160. ††) Knight 132.

deren Umarbeitung in den Vierzeiler:

„Fair Juliet at one house exclaims with a sigh,
No Romeo's clever that's not six feet high,
Less ambitiously, t'other does Romeo adore,
Though in size he scarce reaches to five feet (and) four"

sicherlich von ihm stammt.*)

Im allgemeinen scheint die Aufführung in Drury Lane die schwächere gewesen zu sein. Zwar war Woodward ein guter Mercutio, der sicherlich Macklin in Covent Garden ausstach, aber Miss Bellamy mußte als Julia der ausgereiften Kunst einer Cibber gegenüber unterliegen. Wer von den beiden Romeos den Preis verdiente, ist schwer zu sagen. Miss Bellamy allerdings will ihn, abgesehen von der Szene mit dem Mönch, Barry zuerkennen,[168]) aber sie ist bei ihrer Voreingenommenheit gegen Garrick keineswegs zuverlässig. Des Künstlers Freunde mußten zugeben, daß er zwar neue Pointen herausgearbeitet habe,[169]) aber trotz aller mimischen Ausdrucksfähigkeit in der Gesamtleistung hinter Barry zurückgeblieben sei. Das Publikum hielt Barry in den ersten drei Akten und Garrick in den beiden letzten für besser, und manche Leute trieben ihr Interesse so weit, daß sie Covent Garden in der Mitte des Stückes verließen, um sich das Ende in Drury Lane anzusehen.[170])

Macklin verdanken wir die Schilderung wenigstens eines Auftrittes. Garrick kam zu der ersten Balkonszene, eingedenk der Feindschaft zwischen den beiden Häusern, auf den Zehen herangeschlichen, sah sich scheu um wie ein Dieb, und gestand Julia, nachdem er sie mit „entzückender Überraschung" am Fenster entdeckt hatte, flüsternd seine Liebe.[171]) Barry dagegen spielte die Szene so leidenschaftlich laut, „daß die Dienerschaft des Hauses Capulet dadurch von den Toten hätte auferweckt werden können". Trotz dieses unglaublichen Lärmens, oder vielleicht gerade deswegen schwärmte man aber für Barrys Darstellung in den beiden Gartenszenen, und einer geistreichen Dame schrieb man die Äußerung zu: „Wäre ich Garricks Julia gewesen, so hätte ich sehnsüchtig erwartet, daß er (in der Balkonszene) zu mir heraufkommen würde, als Barrys Julia wäre ich zu ihm hinuntergesprungen".[172]) In der Szene mit dem Mönch und dem Apotheker, sowie im letzten Teile der Grabszene gab Francis Gentleman, der Herausgeber des Dramatic Censor, Garrick den Vorzug.[173]) Ganz falsch

*) Knight 133; Fitzgerald 135 n.

ist Cookes (pag. 161) von Fitzgerald (pag. 135) kritiklos nachgedruckte Äußerung, der beste Beweis für Barrys Überlegenheit als Romeo sei darin zu finden, daß er die Rolle weiter spielte, so lange er noch einigermaßen gesund war, während Garrick „mit gewohnter Klugheit" sie für immer nach diesem Wettstreit aufgegeben habe.[170]) Garrick gab die Rolle des Romeo nicht für immer auf, sondern spielte sie von 1750—1762 mit Ausnahme der Saison 1760/61 jede Spielzeit zum mindesten einmal, oft aber auch vier-, sechs- und siebenmal.*)

Als Resultat von Garricks Arbeit am Romeo aber ergibt sich wieder, daß überall da, wo nur Schönheit und Jugend, Feuer und Liebesleidenschaft nötig waren, seine Kunst nicht völlig befriedigte. „The Drury Lane hero is the modern, the Covent Garden hero the Arcadian wooer".**) Das Publikum fühlte also unklar den Grundunterschied, der zwischen ihm und Barry bestand, heraus. Wo es auf geistige Durchdringung und psychologisches Erfassen ankam, war Garrick der Größere, das Spielerisch-Leichte und Glückliche der Barryschen Natur war ihm einmal nicht gegeben.

Leontes.

Des Leontes Gestalt in der Shakespeareschen Fassung hätte dem Künstler eine Rolle geboten, ähnlich und doch anders wie die des Othello. Während ihm dort kein voller Erfolg ward, weil die ungezügelte, nur auf einen Ton gestimmte Wildheit des Naturmenschen seiner nach umfassenderer und vertiefterer Menschendarstellung ringenden Art nicht lag, während er sich dort in „little wincings and gesticulations of the body" verlor, hätte er hier eine viel dankbarere Aufgabe vor sich gehabt. Die ersten drei Akte des Wintermärchens verlangten allerdings ebenfalls einen rasend Eifersüchtigen, der eigentlich noch schlimmer als Othello wütet, weil er nicht einmal das Schnupftuch und die Ketzereien des Jago zu seiner Entschuldigung hat. Aber des Leontes Umkehr in reuevoller Buße zu reiner Menschlichkeit würde für Garricks in den Übergängen so scharf nuancierende, variable Kunst ein reiches Betätigungsfeld gewesen sein. Er verzichtete darauf, das Wintermärchen in der Shakespeareschen Fassung zu geben, vielleicht, weil ihm dies in höchster dichterischer Schönheit blühende Werk mit seinem undramatischen und unklaren Aufbau doch zu viel Zumutungen an das mit Davenants Bearbeitung zufriedene Publikum

*) Genest IV, V. **) Cooke 160.

zu stellen schien, vielleicht auch, weil er den Charakter des Leontes gerade wegen des Bruches, den seine Kunst hätte verdecken können, nicht für einheitlich genug, kurz für unwahrscheinlich hielt. Darum entschloß er sich zu einer selbständigen Bearbeitung, die nicht viel von Shakespeare übrig ließ, der aber wenigstens mehr szenisches Geschick nachzurühmen ist, als der Fratze, die er für Shakespeares Hamlet ausgab.

Am 21. Januar 1756 ging „Florizel and Perdita, a Dramatic Pastoral in three acts" (gedruckt 1758) mit Garrick als Leontes zum ersten Male in Szene. Den jugendlich-reinen Florizel gab Holland, Hermione Mrs. Pritchard, Perdita Mrs. Cibber, Yates den Autolycus und Woodward den Clown. In dieser Besetzung folgten unter allgemeinem Beifall zwölf weitere Vorstellungen. In den beiden nächsten Spielzeiten wurde das Werk je zweimal wiederholt, um dann noch 1761/62 sechs Aufführungen mit Garrick zu erleben.

Von Garricks Darstellung wissen wir fast gar nichts. Nur die Szene vor der Statue wird erwähnt. „Garricks Leontes, ob er gleich nur die Hälfte dieses vollendeten Charakters beibehalten hatte, war meisterlich: sein Spiel und ganzes Bezeigen während der vorgeblichen Entzauberung der Hermione war außerordentlich rührend. Mrs. Cibbers Perdita, Mrs. Pritchards Hermione, Woodwards Rüpel, Barrys alter Schäfer, Johann Beards Bauerkerl, und über alles Yates' Autolykus waren solche lebende Gemälde der Natur, daß beinahe nicht zu hoffen ist, sie sobald wieder in einem Stücke vereinigt zu sehen."*)

Heinrich der Vierte. Zweiter Teil.

Das Problem Heinrichs des Vierten mußte den Nervenschauspieler interessieren. Den Usurpator, der mit Blut und Schrecken sich die Macht sichert, der erst zerbricht, als auf der Höhe der Macht die Schatten der von ihm Gemordeten seine Ruhe stören, hatte er in Richard dem Dritten für die Bühne neu geschaffen. Dort galt es, den überragenden Schurken, dem ein genialer Zug zur Herrschaft, eine heiße Sehnsucht nach Macht, zum tragischen Verhängnis wird, zu zeichnen, auch hier harrte des Künstlers eine Usurpatorennatur, die nur durch fortwährenden Mord sich halten konnte. Aber sie ist gebrochen, ist mißtrauisch und vorsichtig geworden und hat sich vielleicht durch eine lange Buße veredelt. Dieser Heinrich Bolingbroke erscheint vom An-

*) Davies I, 283.

fange des Stückes an als fertige Persönlichkeit; er wächst nicht mehr zum Bösen wie zum Guten. Richards Mißtrauen wird in ihm zur ängstlichen Sorge um seine Krone; seine Hoffnung ist, das mit Blut besudelte Szepter den reineren Händen des Sohnes zu übergeben. Für ihn fürchtet er, für ihn und des Reiches Herrlichkeit. Das Gefühl der Ehre, das sich der Emporkömmling in heißen Kämpfen errungen hat, rückt ihn uns in eine menschlichere Sphäre, als die ist, in der Richards Pläne gären. Erst als er des wilden Jünglings ganz sicher ist nach jener großen wundervollen Szene am Ende des vierten Aktes, kann er beruhigt sterben. Das alles konnte Garricks Kunst mit reichstem Leben erfüllen. Seiner sensiblen Natur lag der Fürst des Lächelns, der nach außen eiserne, im Innern schuldzernagte Monarch so gut wie der zusammenbrechende, fluchbeladene und doch immer noch königliche Kranke. Und doch hat er es in dieser Rolle zu einem dauernden Erfolge nicht bringen können.

Das liegt zum großen Teil an der Abneigung des damaligen Publikums gegen die Königsdramen. Nicht einmal Garrick sah man darin gern. So schreibt ihm Mr. Steevens am 3. Dezember 1772, er würde gern sieben oder acht Plätze in Drury Lane haben, wenn Garrick den Hamlet oder eine seiner andern großen Rollen von Shakespeare spiele. Aber Heinrich den Vierten nimmt er von diesen 'principal-characters' aus.[174]) Die Erstaufführung mit Garrick als Heinrich und Woodward, der zu seinem Benefiz den Falstaff spielte, fand am 13. März 1758 statt. Noch dreimal konnte das Drama in derselben Saison wiederholt werden. Dann wurde es 1762/63 sechsmal gegeben, um 1769/70 nach zwei Vorstellungen definitiv wieder zu verschwinden. Über die Aufnahme, die Garrick fand, berichtet uns Davies mit den üblichen Vergleichen und Hinweisen auf die großen Vorgänger in der Rolle, Booth, Mills etc., daß „Garricks Gestalt nicht ausgereicht habe". Aber auch Barry, der die körperliche Größe der Plantagenets für die Rolle mitbrachte, machte als Heinrich nicht viel. Jedenfalls glich Garricks Spiel hier, wo es nicht so sehr wie etwa im Othello oder Falconbridge auf körperliche Vorzüge ankam, diese auf seiner Figur begründeten Nachteile völlig aus. Der Pinsel eines Raphaël oder Reynolds wäre nötig, um die mit Schrecken gemischte Angst darzustellen, die er anzustehen schien, wenn er mit himmelwärts gewandten Augen ausrief:

„Wie ich zur Krone kam, o Gott, vergib mir."[175])

Antonius.

Immer spärlicher fließen die Quellen. Kaum daß noch hie und da sich eine kurze Notiz über die letzten Shakespeareschen Gestalten, die der Künstler darstellte, findet. Das Interesse an seinen neuen Schöpfungen scheint erlahmt; nur das Alte, schon Berühmte gewinnt ihm immer wachsenden Beifall. Auch über seinen Antonius wissen wir nichts, was uns sein Bild noch irgendwie vervollständigen könnte. Während des langen Zeitraumes von 1660 bis 1830, den Genest bearbeitet hat, weiß er nur von einem einzigen Versuche, Shakespeares Antonius und Cleopatra in der Urgestalt oder in einer ihr wenigstens nahe kommenden 'Alteration' aufzuführen, zu berichten. Diesen Versuch machte Garrick am 3. Januar 1759 mit Capels Bearbeitung des Dramas, die eine Anzahl von überflüssigen Personen und Szenen beseitigt hatte, im großen und ganzen aber dem Dichter folgte. Bis dahin und auch noch lange nachher — die Capel-Garricksche Bearbeitung brachte es im ganzen auf nur sechs Aufführungen, während des Frühjahres 1759 — hatte Drydens Umarbeitung des Stückes zu „All for Love" die Bühne beherrscht. Dryden strich die beiden großen Völker des Shakespeareschen Dramas auf sieben Personen zusammen, ließ das Ganze, getreu den französischen Regeln, an einem Tage vor einem Isistempel in Alexandria spielen und entshakespearte die Dichtung so gründlich, daß Cleopatra zu einem schwachen Abklatsche der temperamentvollen, elementar sinnlichen Geliebten des Caesar wurde. Octavia, seine Gattin, reist mit zwei Kindern dem Gemahl nach, vermag es auch ihn zu rühren, kann aber trotzdem einen dauernden Treuerfolg bei ihm nicht erzielen. Dem Zeitgeschmack entsprechend wurden, wo es ging, Tänze ägyptischer Weiber eingelegt und das Drama so zu einem halb tragödienhaften, halb operettenmäßigen Machwerk zurechtgezimmert. Vergeblich kämpfte Garrick gegen diese immerhin nicht ungeschickte Bearbeitung an. Des Beifalls einzelner Vernünftiger war er sicher. So schreibt ihm ein J. B. sich unterzeichnender Freund, wie sehr Leute von Urteil und gutem Geschmack ihm dafür dankbar seien, daß er Antonius und Cleopatra ohne den Drydenschen Aufputz gäbe,[176]) aber die große Masse verstand seine Absichten nicht. Einige Male zogen wohl die neuen Kostüme und die neue szenische Ausstattung das Publikum an, aber mit der befriedigten Neugierde erlosch auch das Interesse. Dazu kam noch, daß er selbst als Antonius nicht viel Glück hatte. Die Rolle stellte wieder unerfüllbare Anforderungen an seine Person, und so gab

er resigniert den fruchtlosen Versuch auf, obwohl „das Wogende, Unbeständige, Wandelbare“ in des Römers Wesen, sein proteusartiges Schwanken zwischen Herrschergröße und verliebter Galanterie, zwischen soldatenhaftem Mut und wollüstiger Ohnmacht dem Künstler aufs feinste gelungen sein muß.[177])

Mercutio.

Auch Mercutio, den liebenswürdigen, lebenslustigen Freund Romeos, der in dessen Sache die tödliche Wunde empfängt, hat Garrick nicht oft gegeben. Aber das hatte keinen aus Mißerfolgen in der Rolle herzuleitenden Grund. Mercutio war ihm nicht das, was er in Antonius, in Heinrich dem Vierten künstlerisch erreichen wollte. Nur aushilfsweise und sicher nicht aus innerem Interesse spielte er ihn am 6. April 1761 zum ersten Male. Holland gab den Romeo als Benefiz, und vielleicht ist die Annahme nicht falsch, daß Garrick dieses verdiente Mitglied seines Ensembles besonders ehren und ihm durch die unerwartete Übernahme der Rolle eine gute Einnahme verschaffen wollte. Wiederholungen fanden nur noch am 13. und 20. April desselben Jahres statt. Dann trat Palmer, der am 20. April geheiratet hatte und infolgedessen vielleicht vom Direktor vertreten wurde, wieder dauernd als Mercutio ein. Irgend welchen tieferen Eindruck hat Garrick nicht gemacht, und nirgends ist uns eine Andeutung über sein Spiel hinterlassen.

Posthumus.

In eben solches Dunkel ist seine Darstellungsweise des Posthumus, der letzten Shakespeareschen Gestalt, die er seinem Repertoire einverleibte, gehüllt. Das eigenartige „Cymbeline“, das wegen seiner aufdringlich langen Exposition, der epischen Breite der Handlung, der Unwahrscheinlichkeit und Lückenhaftigkeit in der Motivierung niemals in England den Eindruck des Außerordentlichen gemacht hatte, das aber andererseits infolge der wundervoll poetischen Zartheit, der trotz aller Breiten dramatisch starken und psychologisch tiefen Konflikte auf feinere Naturen immer einen unendlichen Zauber ausgeübt hat, — ließ es doch 1633 auch Karl der Erste mit „viel Gefallen“ sich vorspielen*) — dieses Drama entging dem schauspielerischen Scharfblicke Garricks nicht. Natürlich mußte er es für seine Zwecke zu-

*) Brandl X, 6.

sammenarbeiten. Er entkleidete es der gröbsten szenischen Mängel, und als „Cymbeline, a Tragedy, altered from Shakespeare“ ging es am 28. November 1761 mit dem Bearbeiter als Posthumus zum ersten Male über die Bretter von Drury Lane. Obwohl es sich bei der zünftigen Kritik nicht allgemeiner Wertschätzung zu erfreuen hatte,[178]) brachte es Garrick doch auf 16 Aufführungen, denen in der nächsten Spielzeit allerdings nur noch fünf folgen konnten. Dann erlebte weder seine Bearbeitung, die sich nach seinen eignen Worten auf „Auslassungen, Umstellungen und einige wenige notwendigerweise hinzugefügte Worte“ beschränkte, noch seine Darstellung eine Auferstehung.

Und gerade der Posthumus, diese reine ritterliche Natur mit ihrer frischen Urwüchsigkeit und weltmännischen Feinheit, mußte ihn ganz besonders darstellerisch anregen. Die ungebändigte Naturkraft eines Othello war er schuldig geblieben, hier hat er sicher vieles an edler, von wilder Eifersucht nur zeitweise verdunkelter, in Reue und Sühne sich vertiefender Männlichkeit zu geben vermocht. Doch wir stützen uns nur noch auf Vermutungen, auf Rückschlüsse aus seiner sonstigen Darstellungsart. Etwas Genaues wissen wir nicht, und nur Knight citiert von irgendwo her, daß der Posthumus „proved one of his greatest parts“, und Gentleman erzählt, wie „die Zartheit seiner Liebe, das Pathos seines Grames und das Feuer seiner Leidenschaft niemals vorher und nachher erreicht worden sei.“[179])

IV.

Der Shakespearebearbeiter.

Mit einer Besprechung der achtzehn Shakespearerollen, die Garrick gespielt hat, ist des Künstlers Bedeutung als Shakespearedarsteller nicht erschöpfend beleuchtet. Denn ebenso sehr, wie es auf das „Wie“ seines Spieles ankam, bedarf das „Was“ seiner Bühnenleistungen eines prüfenden Blickes, um seine Stellung in der englischen Bühnengeschichte voll würdigen zu können. Eine eingehende Untersuchung seiner Bearbeitungen der Shakespeareschen Dichtungen fällt aus dem Rahmen dieser Schrift, die vorwiegend dem Darsteller gewidmet ist, heraus, aber da über den Bearbeiter Garrick nur wenig bisher bekannt geworden ist und eine Menge von Irrtümern nach dieser Richtung seines Wirkens hin obwalten, erscheint ein klärendes Urteil wohl

berechtigt. Garricks Leistungen als Shakespearedramaturg begreifen sich aus seiner Stellung zu dem Dichter und aus seiner Abhängigkeit vom englischen Publikum. Eine tiefe, dankbare Verehrung hat er, wie immer die Besten seines Volkes, für den großen Meister der Natur in sich getragen, aber wo diese Verehrung nach Betätigung drängte, zwang ihn die Rücksicht auf Äußerlichkeiten, ihr Fesseln und Schranken aufzuerlegen. Das englische Theaterpublikum schied sich seit den Tagen der Restauration in zwei Lager, denen beiden er gerecht werden mußte. Die Klassizisten, die der Abhängigkeit des englischen Theaters von der französischen Bühne, der Regelmäßigkeit auf Kosten der Natur das Wort redeten, mußten nicht weniger beachtet werden, wie die breite Masse der Theaterfreunde, denen es nicht sowohl auf eine Wiederholung der Shakespeareschen Werke durch kritisch-genaue Vorstellungen, als vielmehr auf Befriedigung ihres Schau- und Unterhaltungsbedürfnisses ankam. Nur aus diesem Dualismus werden des Künstlers Mißgriffe, die er allen seinen Versicherungen, ein Herold der Shakespeareschen Muse werden und bleiben zu wollen, zum Trotze, in schwerer Menge beging, begreiflich. Bedenkt man außerdem noch, daß er ein Schauspieler war, den persönliche Eitelkeit und der für die damalige Zeit noch entschuldbare Wunsch beseelte, seiner jeweiligen Rolle die größte Zugkraft, das hellste Feuer der dichterischen Empfindung zu sichern, so rücken seine Bearbeitungen der Shakespeareschen Dramen in ein ganz anderes, milderes Licht, als das ist, in dem sie bisher die literarische Kritik sah.

Mit einem Grundirrtum vor allem ist aufzuräumen. Obwohl Garrick als der erste Shakespearedarsteller seiner Zeit galt, obwohl die meisten seiner Bearbeitungen trotz ihrer notorischen Schwächen eines großen Erfolges sich rühmen durften, verdankt die englische Bühne ihm nicht die Wiedererweckung des Dichters. Der war seinem Volke nie ganz gestorben. Natürlich hatte die pietätlose Wut der Puritaner gegen alles, was Schauspiel hieß, auch seine Wirkungen geschwächt; begreiflicherweise konnte die Restaurationszeit und was ihr folgte, sein Werk in der ursprünglichen Gestalt nicht würdigen, aber seine Stellung als der größte Genius der Nation war deswegen nicht erschüttert. Auch die ärgsten Nachtreter der französischen Klassizität machten vor ihm Halt und bedauerten nur, daß ihn die Unkenntnis der Regeln verhindert hatte, noch größer zu werden, als er schon war.[180]) Weil er die Einheiten nicht hatte wahren können, weil ihm die verpönte Mischung von Tragischem und Komischem so wenig etwas Unerlaubtes gewesen war, wie das Blut-

vergießen auf offener Bühne seinen gesund germanischen Instinkten bedenklich geschienen hatte, wurde er den Gelehrten ein Gegenstand der Kritik, bisweilen wie in Pepys Tagebüchern des harten Tadels, oft aber auch trotzdem der Nachahmung. Die breite Masse war zu gesund, um den Klügeleien der Ästheten Verständnis entgenzubringen, darum mußten diese, wenn sie tiefere Wirkungen erzielen wollten, auch in den von Shakespeare vorgezeichneten Bahnen wandeln. Schon Ben Jonson folgte so nicht immer den drei Einheiten, wenn sie ihm auch als erstrebenswertes Ziel galten, und Dryden, derselbe Dryden, der mit seinen Schülern Shakespeare so verständnislos für den Zeitgeschmack zurechtschneiderte, setzte sich in seinem Duke of Guise über alle Regeln hinweg.

Wenn man Shakespeare verbesserte, — und ein jeder dieser Verbesserer hielt seine Arbeit für durchaus notwendig — geschah dies nur ganz selten, um dem französischen Geschmacke vollkommen Rechnung zu tragen. Man versuchte es, das ist wahr, aber man blieb bei den Versuchen. So erschien 1759 Cymbeline in einer Bearbeitung von William Hawkins, die streng die drei Einheiten beobachtete, aber in Covent Garden nicht allzu viel Erfolg hatte. Meist lief die ganze Tätigkeit des Bearbeiters nur auf eine Verflachung des Dramas hinaus, ohne an seinen Grundvesten zu rütteln. Ja, man ging sogar bald so weit, die Regeln der Franzosen, wenn auch vorerst nur theoretisch, wieder zu bekämpfen. Samuel Johnson eifert gegen sie im Rambler (No. 156, 14. September 1756) und später in seiner Shakespeareausgabe. Praktisch allerdings befolgte er die Ergebnisse seiner Untersuchungen ebensowenig wie Lessing, und sein einziges Drama „Irene" spielte an einem Tag und an einem Ort. In einem Punkte jedoch kam man von den Franzosen nicht mehr los. Als Voltaire 1718 seinen Ödipus auf die Bühne brachte, lachten ihn die Schauspielerinnen wegen des Mangels jeglicher Liebesszenen in dem Drama aus, und wie den Franzosen, wurde es den Engländern bald zum dringendsten Bedürfnis, in jedem Drama ein zärtliches Paar glücklich vereinigt zu sehen. Darum mußte Cordelia in Lear Edgar lieben und das Publikum bis zu Tränen rühren.[181]) So konservativ zeigte sich das Publikum, daß es bis zu der am 25. Januar 1838 stattfindenden Aufführung des Shakespeareschen Lear durch Macready in Covent Garden den aus dem Jahre 1681 stammenden Lear von Nahum Tate allen andern Bearbeitungen vorzog,*) obwohl schon Addison am 16. April 1771 im

*) Lounsbury 321.

Spectator geschrieben hatte: King Lear is an admirable tragedy of the same kind, as Shakespeare wrote it; but as it is reformed, according to the chimerical notion of poetical justice, in my humble opinion it has lost half its beauty."

Wie stark Shakespeare oder das, was man für Shakespeare hielt, schon vor Garrick gepflegt wurde, wird ersichtlich aus der Tatsache, daß in den ersten fünfzig Jahren nach der Restauration 25 Bearbeitungen, unter ihnen „Der Sturm" von Dryden und D'Avenant, „Macbeth", „Timon von Athen", „Troilus und Cressida", „Lear" von Tate, „Richard der Zweite" von Tate, „Heinrich der Sechste" in beiden Teilen, „Richard der Dritte" von Colley Cibber, „Der Kaufmann von Venedig" u. a. m. nicht nur aufgeführt, sondern gedruckt vorlagen.*) Auch in der Folgezeit, als Wilks, Booth und Cibber 1733 von ihrer glänzenden Leitung des Drury Lane-Theaters zurückgetreten waren, nahm das Interesse an Shakespeare nicht ab. Giffard, der Direktor von Goodman's Fields, hatte „Heinrich den Fünften", das „Wintermärchen" und „Ende gut, alles gut" gegeben. Rich spielte 1737—38 in Covent Garden eine ganze Reihe der Historien, außerdem „Die lustigen Weiber", „Maß für Maß", „Viel Lärm um Nichts" und wahrscheinlich auch „Coriolan". Fleetwood gab in Drury Lane „Was ihr wollt", „Die Komödie der Irrungen" und „Twelfth Night". Macklin verdankte man die Beseitigung der Landsdowneschen Bearbeitung des Kaufmanns von Venedig und Lacy ließ den Sturm in der Urgestalt über die Bretter von Drury Lane gehen. Was also Garrick mit seinen „Alterations" leistete, ist keineswegs die Wiedereinführung Shakespeares in England gewesen. Er mußte in die Fußstapfen seiner Vorgänger treten, wenn er überhaupt Erfolge erzielen wollte, mußte den verbildeten Geschmack des breiteren Publikums, die verkehrten Ansichten einzelner Tonangebenden beachten und konnte sich schon aus praktischen Gründen nicht darauf einlassen, den ganzen Shakespeare in der Urgestalt seinen Zuschauern vorzuführen. Inwieweit er mehr seiner außerordentlichen Verehrung für den Dichter oder seinem Abhängigkeitsgefühle dem Publikum gegenüber, hat nachgeben können oder müssen, wird aus einer kurzen Betrachtung seiner größeren Bearbeitungen klar werden.

Nicht alle Dramen, in denen er spielte, hat er auch verbessert. Als Richard III. genügte ihm während seiner ganzen darstellerischen Laufbahn Colley Cibbers Bearbeitung, die unter anderen Veränderungen

*) Lounsbury 302.

die herrliche Traumerzählung des Clarence beseitigte, dafür aber ähnlich den deutschen Shakespearebearbeitungen von Schröder Stellen oder ganze Szenen aus andern Dramen, hier namentlich aus Heinrich IV., übernommen hatte.*) Auch das Publikum beruhigte sich bei dieser Fassung und ließ noch im März 1821 Macready mit seinem Versuche einer Aufführung des Shakespeareschen Dramas abfallen. Erst seit 1845 bürgerte sich dann durch das Wirken von Samuel Phelps der wirkliche Richard III. auf der englischen Bühne ein.**) Ebenso gab Tates Lear mit ganz geringen Veränderungen von Garricks Hand den Rahmen her für das großartige Bildnis, das der Darsteller schuf. An den Hamlet aber wagte er sich selbst.

Am 18. Dezember 1772 trat er zum ersten Male in der Titelrolle seines Hamlet auf, allein glücklicherweise hielt sich derselbe nur ungefähr acht Jahre auf der Bühne, denn schon am 21. April 1780 heißt es auf den Theaterzetteln: „Hamlet as Shakespeare wrote it“. Es kam ihm bei dieser Bearbeitung, die ziemlich willkürlich mit dem Werke seines Abgottes umspringt, vor allen Dingen darauf an, eine nach seiner Meinung fehlende größere innere Einheit herzustellen und namentlich den Schluß des Stückes, den Wünschen seiner literarischen Freunde, nicht etwa des weiteren Publikums, entsprechend, zu verbessern.[182]) Vielleicht wirkte daneben noch der begreifliche, wenn auch nicht berechtigte Wunsch, Hamlet, d. h. seinen Hamlet nie aus dem Mittelpunkt des Interesses gerückt zu sehen; wenigstens läßt die Bemerkung Genests,[183]) daß der Künstler keinen Darsteller in dem Stücke duldete, der die Aufmerksamkeit des Publikums von ihm ablenkte, darauf schließen. Die Bearbeitung teilt den ersten Akt, den Garrick für zu lang hielt, in zwei Hälften ein, deren erste mit Hamlets Entschluß, an der Wache teilzunehmen, endigte. So wurde der zweite Akt zum dritten und der dritte zum vierten. Bis dahin änderte er auch an der Sprache des Dichters wenig. Im ganzen fügte er 25 Zeilen hinzu, was einem andern Shakespearebearbeiter, Dr. J. Hoadly, viel zu wenig erschien.[184]) Erst im fünften Akte setzte seine eigentliche Verschlimmerungstätigkeit ein. Schon Hamlets Reise nach England, sowie einzelne Szenen mit Rosencranz und Güldenstern waren weggefallen; nun wurden auch die Auftritte zwischen Laertes und dem König, in denen sie den Untergang des Hamlet vorbereiten, beseitigt, und Laertes wurde veredelt. Hamlet hat die feste Absicht, den Tod des Vaters zu rächen. Seine Reden schnauben Mord; in nichts erinnert er mehr an den

*) Dramat. Censor I, 1f. **) Lounsbury 320.

melancholischen Prinzen der ersten Akte. Die Totengräberszene mit ihren chansons à boire, wie Voltaire sich ausgedrückt hatte, fiel weg, dem französischen Geschmacke zu Gefallen, auf den sich Garrick seit seiner Pariser Reise viel zugute tat. Bei den Franzosen war die Freude darüber allgemein.[185]) Voltaire verlas in seinem Briefe an die Französische Akademie am 25. August 1776 eine warme Zustimmung Marmontels;[186]) auch unter den Engländern fanden sich einzelne, die mit ihrem Beifall nicht kargten. Hoadly fragt bei Garrick an, wie die Besucher der Galerie den Verlust der Szene aufgenommen hätten,[187]) und Edward Taylor begrüßt das Wegfallen dieser „Torheiten" mit großer Genugtuung.[188]) Nur die breite Masse des Volkes und einige wenige Hochgebildete, die sich einen freien Blick gewahrt hatten, bedauerten diese Barbarei. Walpole meinte ironisch, der Künstler werde nun hoffentlich einen Platz in der französischen Akademie erhalten[189]), und Lichtenberg schrieb in tiefer Erkenntnis der Größe dieser nur germanischem Empfinden völlig verständlichen Szenen bedauernd: „Aber einen Sieg hat doch Voltaire in Drury Lane erhalten. Die Totengräberszene bleibt weg. In Covent Garden behält man sie noch bei. Das hätte Garrick nicht tun müssen. Ein so altes, herrliches Stück mit aller seiner charakteristischen, rohen Stärke aufgeführt, hätte doch in dieser süßen Zeit, wo auch hier die Sprache der Natur konventionell schönem Gewäsche zu weichen anfängt, den Fall zuweilen wieder einmal gebrochen, wenn es ihn auch nicht hätte aufhalten können."*)

Das Schicksal Ophelias bleibt ganz im Dunkeln. Das entsprach völlig den ästhetischen Anschauungen der Zeit, die weder duldeten, daß jemand vor dem Zuschauer einen Mord beginge, noch in Wahnsinn und Raserei verfiele. Sich selbst konnte man auf der Bühne allenfalls umbringen, einen andern zu töten war nicht erlaubt. Deshalb ließ Garrick auch die Königin nicht vergiften, sondern mit dem Bemerken, sie sei aus Schuldbewußtsein schwachsinnig geworden, von der Szene führen.[190]) Als dann Hamlet sein Schwert gegen den König zieht, verteidigt sich der Mörder aufs tapferste bis zu seinem Falle. So machte Garrick aus dem Gattenmörder Shakespeares einen tapferen Mann, der sich bei seinem Ende wenigstens einiger Sympathie, wenn auch ganz gegen die Absicht des Dichters, zu erfreuen hat. Osric**) und Yorrick fielen dem Blaustift zum Opfer, und zum Schluß

*) Lichtenberg 295.

**) Ob Garrick die Rolle des Osric einmal gespielt hat, ließ sich nicht feststellen, da sich außer dem Hinweis bei Fitzgerald (pag. 36): „One of the Giffards alive in the present century, related how the great Garrick had once played Osric

starben Hamlet und Laertes an ihren Wunden. So berichtet wenigstens Davies, der die Aufführung sah, während Boaden, der vorgibt, in das Garricksche Manuskript Einblick gehabt zu haben,*) die Schlußszene folgendermaßen erzählt: Laertes soll gerade von Horatios Hand fallen, als der sterbende Hamlet sich aufrichtet, ihre Hände ergreift und ihren vereinigten Anstrengungen die Sorge um das verwirrte Land empfiehlt.

Wie sehr die Bearbeitung, die in jeder Beziehung eine Versündigung am Geiste Shakespeares ist, den in französischem Fahrwasser segelnden Gebildeten**) gefiel, geht schon aus den angeführten Zuschriften hervor. Zwar dichtete Murphy, Garricks Biograph, eine beißende Satire gegen die Bearbeitung, und Isaac Reed schrieb in der zweiten Auflage der Biographia Dramatica von 1782 für die Rubrik Hamlet einen heftigen Artikel gegen sie, aber das Gros der Gelehrten bestärkte Garrick in seiner falschen Meinung. Schon 1771 meint der Shakespeareherausgeber G. Steevens in einem Briefe an Garrick, er sei sicher, daß der Künstler bei jeder Darstellung des Hamlet wünsche, das Drama gehe mit dem dritten Akte zu Ende. Sarkastisch rät er, die Schlußakte zu einer Farce mit dem Titel: „The Grave Diggers with the pleasant Humours of Osrick, the Danish Maccaroni" umzuarbeiten, die gewissermaßen als Satyrspiel an jede Hamletaufführung sich anschließen könne.[191]) „Die durch solcherlei Schreiben genährte Zuversicht Garricks, der englischen Bühne etwas Bleibendes geschenkt zu haben, geriet gar bald bedenklich ins Wanken. Das große Publikum war mit der Bearbeitung ganz unzufrieden,[192]) und resigniert mußte der Verfasser zugestehen: „Es war das Unklügste, was ich in meinem ganzen Leben tat."[193]) Auf eine Drucklegung konnte er unter diesen Umständen nicht rechnen, ja es scheint fast, als habe er seinen Hamlet, nachdem er einmal dessen Fehler gründlich eingesehen hatte, möglichst verborgen gehalten; denn als Tate Wilkinson eine Kopie davon haben wollte, schrieb ihm Victor, der Sekretär Garricks, es sei absolut unmöglich, „die Garrickschen Verbesserungen" irgend jemandem zu überlassen.[193])

Was Garrick am Hamlet versehen, hatte er in gewissem Sinne schon am Macbeth gut gemacht. Er spielte ihn nie in der damals noch

---

to his Hamlet" nirgends darüber etwas findet. Ebenso steht es mit dem Dr. Cajus in den „Lustigen Weibern", den Davies in seinem „Leben von David Garrick" II, 410 als Garricksche Rolle anführt.

*) Life of Kemble, I, 110f. **) Lounsbury 165.

allgemein üblichen Verwässerung von D'Avenant, sondern gab ihn mit geringen Auslassungen und der schon erwähnten von ihm verfaßten Rede vor Macbeths Tode so, wie Shakespeare ihn geschrieben hatte. König Johann erschien wie der eigentümlicherweise niemals von irgend welcher Seite bearbeitete Othello ebenfalls auf seiner Bühne stets in der ursprünglichen Gestalt, Heinrich IV., Heinrich V. und Viel Lärm um Nichts führte er ohne eigene Änderungen auf. Erst am Romeo versuchte sich wieder seine zurechtstutzende Hand. Das Drama galt den Zeitgenossen als ein mäßiges Werk. Schon Pepys hatte in sein Tagebuch geschrieben: „Romeo und Julia ist das schlechteste Drama, das ich je in meinem Leben sah",*) und Garrick äußerte sich in der Vorrede zu seiner Ausgabe, daß er beabsichtige, das Original so viel wie möglich von den unnützen Reimereien und Wortspielen, die sich einer Wiederaufnahme desselben immer entgegenstellten, zu reinigen.**) Ganz wie Goethe in seiner Weimarer Bearbeitung befreite er Romeo von seiner Neigung zu Rosalinde und „ließ ihn nur für Julia leben". Bei Julias Begräbnis schob er einen langen Choral, vielleicht erst in einer der späteren Aufführungen, ein. Diese Änderung hatte ihren Grund darin, daß Rich, der Direktor von Covent Garden, der ein ausgezeichneter Regisseur für Festzüge und ähnliche Veranstaltungen gewesen sein muß, eine großartige Leichenprozession dem Werke eingefügt hatte.[194]) Solche Aufzüge waren beim Publikum äußerst beliebt, und um nicht hinter der konkurrierenden Bühne zurückzubleiben, verstand sich Garrick zu einer ähnlichen Prozession, für die er wahrscheinlich den Choral brauchte. Die schwerwiegendste Veränderung indessen nahm er in Anlehnung an frühere Bearbeiter mit der Schlußszene vor. Otway hatte in seiner Behandlung des Romeostoffes, die er Caius Marius nannte und aus der Garrick manche Stellen wörtlich übernahm,***) Lavinia im Grabe erwachen lassen, ehe Marius starb. Garrick und Theophilus Cibber, der für Rich 1748 das Drama zurechtschnitt, folgten ihm in dieser für die Schauspieler so außerordentlich dankbaren Änderung. Julia kommt in dem Augenblicke zu sich, als Romeo den verhängnisvollen Trank genommen hat. Er vergißt vor freudiger Überraschung, was er getan hat, und beide fallen sich entzückt in die Arme. Nach und nach beginnt aber das Gift zu wirken, Romeo stirbt an Julias Brust, sie stößt sich in wilder Verzweiflung einen Dolch ins Herz und gibt, über den Leichnam des Geliebten gebeugt, ihren Geist auf.[195])****) Während Garrick bei seiner Hamlet-

*) Diary, March I, 1662. **) Knight 115. ***) Fitzgerald 120.
****) Dramat. Censor I, 191 ff.

bearbeitung mehr dem Rat und den Neigungen der Ästheten seiner Zeit gefolgt war, begibt er sich in der Behandlung des Romeostoffes ganz auf das Geschmacksniveau des großen Publikums. Weil auf dieses das rührende Wiedersehen der beiden Liebenden mit nicht geringerer Kraft wirkte, als in Tates Lear die Szenen zwischen Edgar und Cordelia, und weil, was nicht zu übersehen ist, die Rolle Romeos um einen wesentlichen Höhepunkt bereichert wurde, verstand er sich unbedenklich zu einer so weitgehenden Änderung. Ein großes Verdienst bleibt es jedenfalls, daß er, nach achtzigjähriger Pause,*) überhaupt wieder auf das Original zurückgriff und sich nicht mit einer der üblichen Bearbeitungen, etwa der von Howard, begnügte. Gedruckt wurde seine Arbeit 1750 oder 1751.**)

Aus dem Wintermärchen machte Garrick den Dreiakter „Florizel and Perdita", gedruckt 1758. Die Geschichte, so wie sie Garrick verkürzt hat, ist nicht übel ausgesonnen. Der Schäfer ist beibehalten, nebst einem einnehmenden Liede über diesen Gegenstand, welches Miss Cibber in der Rolle der Perdita mit jener süßen Unbefangenheit sang, welche ihrem Charakter so angemessen war."***) Die ersten drei Shakespeareschen Akte ließ er fast ganz weg. Was bis dahin geschehen ist: des Leontes unsinnige Tat, der Tod der Hermione und die Aussetzung Perditas, alles wird erzählt. Dann erscheint Leontes, der nicht in „Bohemia", sondern in „Bithynia" vermutet wird, als Schiffbrüchiger in einer fast gänzlich Garrick gehörigen Szene; die Shakespearesche Handlung des vierten Aktes schließt sich ungefähr an, und mit dem Gespräch zwischen Autolycus und dem Clown endet Garricks erster Aufzug. Nun folgt in den beiden andern Akten Garricks mit einigen Zusätzen die Weiterentwicklung des Stoffes nach Shakespeare. Sonderbar bei dieser großen Veränderung des ursprünglichen Dramas mutet der Prolog an, in dem der Bearbeiter erklärt:

„The five long acts from which our three are taken
Stretch'd out to sixteen years, lay by forsaken:
Lest then this precious liquor run to waste,
'Tis now confin'd, and bottl'd for your taste.
'Tis my chief wish, my joy, my only plan
To lose no drop of that immortal man."****)

Daß seine Arbeit recht viel von der Eigenart des Unsterblichen eingebüßt hatte, fiel weiter nicht auf; man war zufrieden, eine bühnen-

*) Davies I, 116. **) Genest IV, 263. ***) Davies I, 283.
****) Murphy II, 298.

gerechte Behandlung des Stoffes gefunden zu haben, und das Publikum wie die Gelehrten kargten mit ihrer Anerkennung nicht.[196])

„Antonius und Cleopatra" spielte man in der Capelschen Bearbeitung, an der Garrick nur wenig änderte, und „Cymbeline" nahm unter seinen Händen eine Gestalt an, in der es sich einigermaßen auf der Bühne sehen lassen konnte. In den ersten vier Akten verzichtete der Bearbeiter, abgesehen von Umgestaltungen einzelner Szenen, auf jeden Eingriff; im letzten Akte entwaffnet Posthumus den Jachimo, tötet ihn aber nicht. Die Traumszene fällt weg, und nach der Szene mit Lucius und Cymbeline folgt die allgemeine Aufklärung. Außer der Bearbeitung dieser Dramen, in denen Garrick selbst als Darsteller auftrat, besorgte er noch einige andere. So erschien 1756 Shakespeares Bezähmung der Widerspänstigen als „Catherine and Petruchio" in drei Akten, nachdem sie schon 1754 zum ersten Male aufgeführt worden war. Sie war künstlerisch ebenso wert- und pietätlos wie seine Verballhornung des „Sturm" zu einer Oper, die Smith 1756 in Musik setzte.

Nur aus ihrer Zeit sind diese Arbeiten Garricks zu verstehen. Wertvoll an ihnen bleibt nicht der oder jener technisch geschickte Kunstgriff — in das dichterische Werk fördernd einzugreifen, war er wie seine ganze Zeit zu plump; wertvoll bleibt nur seine Tat schlechthin. Daß er überhaupt auf Shakespeare zurückging, selbst die Verwässerungen besorgte, die so wenigstens schauspielerisch nicht ganz ungeschickt wurden und den Dichter noch ahnen ließen, das ist sein wesentliches Verdienst. Es wäre ein leichtes für ihn gewesen, aus den Bearbeitungen D'Avenants, Drydens und ihrer Nachtreter die gleichen darstellerischen Erfolge herauszuholen; er war ehrlicher und gab, soweit das in seiner Zeit möglich war, dem Dichter, was des Dichters ist. Wenn auch die Legende, Garrick habe Shakespeare für das englische Theater wiedergewonnen, nicht haltbar ist, ohne Garrick hätte der Dichter weder in England noch bei uns in Deutschland die Stellung so schnell errungen, die er am Ende des vorigen Jahrhunderts einnahm. Nicht kennen lehrte der Darsteller sein Volk Shakespeares tiefe Kunst, aber er lehrte es sie lieben. Er räumte auf mit lächerlichen Vorurteilen unter den Schauspielern, zeigte, daß eine jede Rolle zu großen darstellerischen Leistungen die Möglichkeit bietet, und war der erste, der wenigstens eine gewisse literarische Pietät für den größten Genius seiner Nation hatte. Seine Bearbeitungen waren Zeitprodukte, die halb der Nachfrage, halb den Geschäftsinteressen ihr Entstehen verdankten, aber die Verehrung, die ihn immer wieder zur Verkörperung von Shakespeares Personen hintrieb, die ihn nicht

einmal vor Lächerlichkeiten wie dem bunten Aufzug in Stratford zum Shakespearejubiläum im Jahre 1769 abhielt, war echt. Echt war auch die Bescheidenheit, mit der er sich als Handlanger des Genius fühlte und die ihm das schöne Wort eingab: er habe nur die Flecken und die Handvoll Staub, die das schönste Denkmal menschlichen Geistes verunzierten, mit ehrfurchtsvoll bebender Hand in seinen Bearbeitungen des Meisters entfernen wollen.[197]) Doch das alles verschwindet vor dem Bedeutendsten, was er getan hat für den Dichter, vor dem neuen Stil, den er ihm schuf. Erst mit dem Augenblicke, in dem die Shakespeareschen Charaktere, aus der Fülle ihrer Natur erfaßt, als überzeugende, lebende Menschen auf die Bühne traten, beginnt die heute noch andauernde Herrschaft des Dichters auf der englischen, auf der europäischen Bühne.

V.

Der neue Stil.

Francis Gentleman erzählt, daß Delane die Worte: „Ich habe die Stadt Lichfield sehr wegen ihres Bieres loben hören" mit dem gleichen Pathos wie etwa die Antwort des Orestos an die Gesandten in „Pyrrhus" sprach,[198]) und von Cumberland wissen wir,[8]) wie ungeheuer Garricks Darstellungsstil von dem Quins und damit der ganzen zeitgenössischen Schauspielerzunft abstach. „Er verbreitete neues Licht über Ausdruck und Spiel: er verbannte alles Schallende, Aufgedunsene und Verzogene, und setzte Natur, Leichtigkeit, anständige Einfalt und echte Laune wieder in ihre Rechte ein;"*) er war, mit einem Wort, der erste Realist, den die englische Bühne seit den Tagen des Niederganges gesehen. Daß er auch der größte werden mußte, liegt an der eigentümlichen Entwicklung, die die englische Kunst bald nach Garricks Tode wieder in die Bahnen des Chant, des Deklamationsstils, der idealistischen Schule zurückdrängte. Daran vermochte das Auftreten vereinzelter stark persönlicher Darsteller wie etwa des dämonischen Kean nichts zu ändern. Mit Kemble ist der Garricksche Naturalismus schon wieder überwunden. Nicht umsonst spricht William Hazlitt von Kembles „foggy throat", und Tieck urteilte bei seinem Besuche in England über diesen Künstler: „Kemble verallgemeinert das Indi-

*) Davies I, 46.

viduelle, und wenn er die Seltsamkeit seines Bildes und die wunderbare Mannigfaltigkeit der Gesinnungen, der Ausdrücke und der Empfindung in ein allgemeines Element einer edlen, einer stets würdigen Geberde und eines monoton langsam klagenden, halb singenden Tones herabgezogen hat; so wählt er einzelne große Momente, die er mit aller Kunst und Anstrengung auf höchst überraschende Weise wieder zum Individuellen hinaufhebt.*)" Da sind wir eben trotz aller Größe und momentanen Bedeutsamkeit wieder auf der absteigenden Linie. Das monoton langsam Klagende, halb Singende seines Tones ist nichts anderes als der Chant eines Quin und seiner Zeit, den Garrick für immer beseitigt zu haben glaubte.

Nicht die Schauspieler allein waren schuld, daß des Künstlers Fortschritt so bald wieder vergessen wurde. Auch wenn Garrick eine Schule gebildet hätte, würde kaum die idealistische Reaktion ausgeblieben sein. Das Publikum war es, das hier verbildend wirkte, das seines erzieherischen Amtes vergaß, weil es in steter Verehrung des Ausländischen, des Französischen lebte. Trotz des Riesenerfolges, den Garrick sofort mit seiner aus der Kraft der Intuition geschöpften Darstellungsweise fand, haben sein ganzes Leben lang nicht die tadelnden Zuschriften, er gehe zu weit, er müsse besser, schneller, gehobener sprechen, aufgehört. Schon beim Untersuchen der einzelnen Rollen fand sich hie und da eine briefliche Anfrage über seine Deklamation, die ein grelles Licht auf das Mißverhältnis werfen, das zwischen seinem Wollen und dem Wollen eines irregeleiteten Publikums bestand. Denn wenn er wirkte, wenn er auch den ärgsten Besserwisser bis in die innerste Seele mit seinem Spiele traf, so gab der sich wohl für den Augenblick der brausenden Naturkraft, die ihn durchschütterte, hin; aber einverstanden war er mit Garricks Spiel darum doch nicht. Vor der eminenten Wucht dieser Charakterisierungskunst verschwand ihm allzu sehr die schöne Linie; die Menschen, die der Künstler bildete, glichen zu wenig dem, was der Zuschauer sonst für groß und erhaben gehalten hatte. Die in französischen Spuren wandelnde Ästhetik verlangte für den König ein königliches Verhalten, und auch der Trunkenbold sollte nie die Würde, die das Theater verlangte, verletzen. Darum blieb Garricks Naturalismus nur dem wirklich Naiven — und das war der verbildete englische Theaterbesucher der Zeit eben nicht — etwas völlig Begreifliches. Man freute sich, daß er mit der Drahtpuppenmanier seiner Vorgänger brach und sich

*) Dramaturg. Blätter III, 30.

bewegte wie ein Mensch unter Menschen. Aber sein natürliches Sichgeben blieb trotzdem nicht frei von dem Tadel nervöser Hast. Daß ein innerlich viel erlebender Mensch nach Entladung suchte und sie in Bewegung, Miene und Rede finden mußte, wurde nicht allen verständlich. Er folgte immer der Natur und ging selten über die von ihr gesteckten Schranken hinaus. Wandte man sich dann doch, wie Macklin dies tat, gegen seinen Stil, so ist nur böser Wille oder eine dem natürlichen Empfinden völlig entfremdete, ganz blasierte Kunsttheorie dafür verantwortlich zu machen.[199])

Bis ins einzelnste ging die Kritik seinen Leistungen nach. Manchmal konnte sie dem Meister wirklich einen Fehler nachweisen, meist aber fallen die gerügten Übertreibungen auf sie selbst zurück. Wir haben zum Hamlet zwei Briefe, die sich namentlich mit Deklamationsfragen befassen und infolgedessen interessante Rückschlüsse auf den alten Stil und die Garrickschen Besserungen erlauben. Nach einer der ersten Dubliner Vorstellungen fordert den Künster ein „Well-wisher and admirer" zeichnender Korrespondent auf, Horatio statt Horetio zu sprechen und kann sich die ironische Bemerkung, Garrick habe wind für wind wohl auf der Überfahrt von den Matrosen gehört, nicht versagen.[200]) Mit schwererem Geschütz fährt der zweite, ebenfalls anonyme Tadler auf.[201]) Er ist des öfteren durch Garricks Betonungsfehler „verletzt" worden und meint, ihm würde zum vollkommenen Schauspieler nichts mehr fehlen, wenn er diese ablegen könne. Das Bedenklichste ist ihm die gänzliche Mißachtung aller Pausen und Satzzeichen. Garrick richte sich in Betonungsfragen mehr nach dem Versmaße als nach dem Sinne und lasse oft am Versschluß die Stimme sinken, wenn noch kein Gedankenschluß eingetreten sei. Als Beispiele führt er zwei Hamletstellen an, von denen die eine gleich die ganze Unsicherheit, in der sich der Briefschreiber in bezug auf Versbetonung selbst befand, erkennen läßt. Garrick machte in den Versen:

„Then she would hang upon him
As if increase of appetite had grown
By what it fed on."

hinter grown eine Pause, während sein Kritiker hinter appetite einen kurzen Halt wissen und dann das folgende in einem Atemzuge gesprochen haben wollte. Es läßt sich jedenfalls darüber streiten, ob nicht des Schauspielers Betonung die richtigere war; ein gewisses Ausruhen auf dem grown erscheint als berechtigt. In einer deutschen, dem englischen Urtext möglichst angepaßten Übersetzung der Stelle:

„Hing sie doch an ihm,
Als ob das Wachstum ihrer Lust sich mehrte
Durch das, was ihre Kost war."

ist eine Pause hinter ‚mehrte' ganz verständlich.

Garrick muß eine Vorliebe für kurze Pausen am Ende der Verse gehabt haben. Wie könnte ihm sonst an derselben Stelle vorgehalten worden sein, daß er in den Eingangszeilen des Chorus in Heinrich V. die Verse:

„O, eine Feuermuse, die erstiege
Den hellsten Himmel der Erfindung"

mit einem Halt nicht hinter Feuermuse (fire), sondern am Ende der ersten Zeile gesprochen habe. Berechtigt ist die Ausstellung, die der Kritiker seiner Hamletleistung an dem Monologe „Sein oder nicht sein" macht. Hier ließ Garrick in den (absichtlich nicht in Schlegels Übersetzung gegebenen) Versen:

„Ob's edler im Gemüt ist, zu ertragen
Die Pfeil' und Schleudern wütenden Geschicks
Oder sich waffnend gegen eine See von Plagen"

hinter ertragen die Stimme sinken und zerriß so den Sinn des Satzes. Solche Entgleisungen sind verständlich, wenn man bedenkt, wie schwer das Ankämpfen gegen althergebrachte sinnlose Betonungen auch dem genialsten Sprechkünstler wird, wenn er alles, bis in kleinste, selbständig und neu herausarbeiten muß. Auch mit einer augenblicklichen Gedankenindisposition ließe sich dieses Versprechen schon entschuldigen. Deswegen ist des Kritikers Rat, „niemals das Verbum vom Akkusativ zu trennen", nur sehr bedingungsweise richtig. Es kommt eben ganz auf den psychischen Wert an, den der Schauspieler auf das Wort im Verse legt, und die sonderbarsten Versbetonungen gewinnen durch eine verständige Interpretation plötzlich Berechtigung. So soll Garrick die Verse, in denen Sinnes- und Versschluß zusammenfallen, sehr oft mit der Pause in der Mitte gesprochen haben. Das scheint, wenn mehrere solcher Zeilen aufeinanderfolgen, ermüdend und langweilig gewesen zu sein. Die Möglichkeit, daß der Kritiker, der irgend welche Beispiele anzuführen unterläßt, nur kein Organ für die Intentionen des Schauspielers gehabt hat, ist nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen.

Am wertvollsten ist der erwähnte Brief für uns da, wo sich aus seinen polemischen Bemerkungen direkte Schlüsse auf den neuen Deklamationsstil, den Garrick brachte, ziehen lassen. So heißt es

z. B.: „Ich habe bemerkt, daß Sie, wenn mehrere Substantive, wie etwa Gerechtigkeit, Treue, Ehre zusammenkommen, diese mit solcher Schnelligkeit herausstoßen, daß die nötigen Pausen zwischen ihnen völlig vernachlässigt werden.“ Derartige Ausstellungen sprechen Bände. Gerade das war ja die Schwäche der alten Deklamationsschule gewesen, die keine Silbe und keine Pause unterschlug und darum eintönig und langweilig wirkte. Feinere Naturen, wie Cumberland, empfanden auch dankbar den ungeheuren Wert solch erfrischender Neuerungen, und enthusiastisch schildert er bei der Gegenüberstellung von Quin und Garrick, wie es ihm geschienen hätte, als ob ein ganzes Jahrhundert in einer einzigen Szene am Zuschauer vorübergegangen sei. „Altes war für immer beseitigt und ein neuer Stil kam herauf, hell und leuchtend, und bestimmt, die Barbarei eines geschmacklosen Zeitalters zu beseitigen, das zu lange der Illusion einer rein deklamatorischen Kunst gehuldigt hat.“ [8])

Es ist nicht möglich, an diese Auseinandersetzungen über Garricks Vers- und Sprachbehandlung ein abschließendes Urteil zu knüpfen. Das Wort, der Ton sind verhallt und können nicht mehr erweckt werden. Immer fehlt uns der Mensch, der sie sprach. Nur das eine läßt sich mit Bestimmtheit aus den Berichten seiner Zeitgenossen behaupten, daß der Darsteller von vornherein anders sprach, als seine unmittelbaren Vorgänger auf der Bühne, daß er natürlich sprach. Diese Natürlichkeit, dieselbe, die auf deutschen Theatern von Schröder und Iffland gepflegt und erreicht, von Goethe bekämpft und beseitigt wurde, verbreitete sich selbstverständlich auch über den körperlicheu Darstellungsstil. Das gespreizte, feierliche Einherschreiten in der großen Tragödie, der Stechschritt und die sorgsam ausgerechneten, lebhaft sein sollenden, aber langweilig wirkenden Bewegungen in der Komödie hörten auf. Mit Garrick besann sich die Schauspielkunst wieder darauf, daß sie Menschen darzustellen und nicht Gliederpuppen zu regieren habe. Ein bohrender Schmerz, ein heißes Glücksgefühl löste in Auge und Miene, in Hand und Fuß nur die Reflexe aus, die sie auch beim normalen Menschen auslösen. Man vergaß, vor seinen Menschenbildern im Theater zu sein, weil er selbst es vergaß, weil er sich gab wie im Leben, wie auf der Straße im lärmend flutenden Verkehr. Aber da er eine Vollnatur war, die alle menschlichen Leidenschaften, alle großen und feinen Empfindungen in der Seele barg, gab er mehr, als der Beobachter zu sehen fähig war. Hatte man sich auch an seine scharfrealistische Art gern und dankbar gewöhnt, das wurde manchem zu viel. Dies ‚Mehr‘, was den aus dem

tiefsten schaffenden Künstler eben ausmacht, wurde ihm als Übertreibung, als Koulissenreißerei ausgelegt, weil es das durch einen temperamentlosen Darstellungsstil abgestumpfte Fassungsvermögen seines Publikums überstieg.

Damit soll eine Schwäche des Künstlers, die den meisten großen Darstellern eigen ist, das Spielen auf Applaus, nicht verteidigt werden. Wir wissen, daß Garrick den Beifall liebte. Er besaß „die Gabe, einzelnen Menschen sowohl als dem Publikum seine Schwachheiten sehr geschwind abzumerken. Dieses setzt ihn in den Stand, in einem Notfall dem natürlichen Schönen noch den Zusatz von konventionellem zu geben, ohne welches es in dem Jahr, ja ich möchte fast sagen an dem Tage, den Eindruck nicht gemacht haben würde, den es macht. Ich habe selbst bemerkt, daß, wenn ihm z. B. bei einem neuen Versuche der laute Beifall oder die gewohnte Todesstille der Versammlung ausbleibt, so weiß er es sicherlich noch vor dem Schlusse der Handlung so zu wenden, daß sie erfolgen müssen.“*) Aber es ist töricht, diese Freude am Beifall allein zur Ursache mancher anscheinend allzu gesteigerter Leistungen zu machen. Die Freude am Schaffen, am Herausarbeiten, am vollen sich Ausgeben wirkte da mit; es kam das Bewußtsein, auf allen Registern der Leidenschaft spielen zu können, hinzu, das ihn ultrarealistisch erscheinen ließ. Doch das war nur scheinbar. Übertrieben hat Garrick nie oder doch nur in ganz vereinzelten Fällen, und selten ist wohl ein härteres, verständnisloseres Urteil über einen Künstler ausgesprochen worden, als das, welches Macklin über ihn fällte.[199]) Falsch ist es, wenn er behauptete, daß Garricks ganzes Können nur darin bestanden habe, auf der Bühne zwischen Mitspielern und Publikum herumzustolzieren, wenn gerade eine wichtige und interessante Stelle die vollste Aufmerksamkeit erforderte. Unwahr ist es, wenn er ihm nachsagte: „Sprach er selbst, so zerrte er die Person, zu der er sprach, umher, zerdrückte seinen Hut, baumelte nach vorn und stand auf einem Bein, während das andere nur mit der Zehe den Boden berührte. . . . . Seine ganze Kunst als Liebhaber in der Tragödie oder in der Komödie, wenn er mit einem Freunde vertraulich sprach, wenn er in Ärger, Sorge oder Wut war, äußerte sich darin, daß er sich an die Brust schlug, auf der Bühne herumrannte und an den Personen, mit denen er sprach, herumtappte. . . . . Der Ausdruck seiner Leidenschaft war lärmend, Lärm und Aufsehen erregte er am liebsten. . . . . .

*) Lichtenberg 268.

Was ihm zum großen Schauspieler fehlte, war innere Bedeutung, Würde, Eleganz und Majestät in der Erscheinung, eine Stimme, die aushielt, denn er war gewöhnlich in den letzten beiden Akten heiser, das Betragen und die Manieren eines Gentleman, die Kenntnis der Leidenschaften und des Charakters, und die Kunst, sich gefällig zu kleiden."

Eine jede dieser Behauptungen in ihr Gegenteil verkehrt, würde noch immer nicht der vollen künstlerischen Größe des Mannes gerecht werden. Er besaß innere Bedeutung; das hat er unzählige Male in seinen großen Shakespearerollen bewiesen. Mehr Würde und Eleganz, mehr Majestät konnte auch ein wirklicher Fürst nicht entfalten, und der glänzende Verkehrskreis, der sich dem einer verachteten Kaste Angehörigen schon in jungen Jahren öffnete, ist der beste Beweis dafür. Ob er tatsächlich so oft in den letzten Akten eines Dramas heiser war, läßt sich nicht mehr feststellen, kommt auch bei einem so hervorragenden Sprechtechniker wie er war, nicht zu sehr in Betracht; erwähnt wird es nur in seinen Anfängen (p. 24). Seine Manieren hat Lichtenberg zu trefflich geschildert, als daß es hier noch ein Wort der Verteidigung bedürfte (p. 9). Was aber die Unterordnung des Einzelnen unter das Ganze betrifft, so war es gerade eine von Garricks bedeutendsten Taten, daß er für seine Person immer, für sein Personal so weit es ihm möglich war, ein Aufgehen im Ganzen, ein Zurücktreten des einzelnen Darstellers im Zusammenspiel verlangte. Daß sich ihm dabei Schwierigkeiten entgegenstellten, die er nicht überwinden konnte, liegt bei der Sprödigkeit des Materials, mit dem er zu arbeiten hatte, auf der Hand. Noch 1775 erzählt Lichtenberg, wie Weston, der damalige Komiker von Drury Lane, ohne es zu wollen, oft aus dem Rahmen des Ganzen herausgetreten sei und „isoliert" seine Künste gemacht habe. „Die Leute wollen nur ihn sehen. Mit Garrick ist es ganz anders, man will immer in ihm den wirksamen Teil des Ganzen und den täuschenden Nachahmer der Natur finden."*) Der wirksame Teil des Ganzen zu Nutz und Frommen des Dichters zu sein, das war sein oberstes Gesetz!

Und trotzdem war Garrick wie Eckhof, wie Iffland, wie die meisten großen Darsteller, rollensüchtig und eitel. So behaupteten wenigstens seine Gegner, so behauptet auch sein Biograph Davies. „Garrick, mit dem kaum irgend jemand zu wetteifern wagte, und der

*) Lichtenberg 247.

vielleicht niemals erreicht werden wird, war schwach genug, durch jeden Schatten von einem Nebenbuhler beunruhigt zu werden.“*) Wie verträgt sich aber damit, daß er, auch hierin Eckhof ganz ähnlich, noch in späten Jahren in den unbedeutendsten Rollen auftrat, wenn es das Repertoire erforderte? Der wirklich eitle und rollengierige Künstler spielt nur Hauptpersonen. Er springt nicht als Mercutio ein, wenn er den Romeo spielen kann; er setzt sich nicht einen glänzenden Nebenbuhler wie Barry an die Seite, und alterniert mit so bedeutenden und beliebten Künstlern wie Sheridan und Quin und Powells. Er macht es wie Iffland als Direktor in Berlin; er spielt die großen tragenden Rollen, auch wenn bedeutendere Vertreter für sie vorhanden sind, und läßt sich von einer immer gefälligen Presse — auch Garrick hatte diese später zur Verfügung — loben bis über den grünen Klee. Ein solcher Darsteller gibt auch nicht, in jungen Jahren schon, seine bedeutendsten Rollen, mit denen er immer und immer wieder Erfolge und volle Häuser erzielte, an noch jüngere Kollegen ab; er hält sie fest bis an sein Ende. Ja rollensüchtig war Garrick insofern, als er sich in seinem Können falsch einschätzen mochte und aus irregeleitetem Schöpfungstrieb und mangelnder Selbsterkenntnis zur Darstellung von Figuren griff, die ihm nicht lagen, wie der Othello, der Falconbridge u. a. Aber nie hat er starrköpfig an solchen Irrtümern festgehalten, seine Einsicht und seine Verehrung vor dem Kunstwerk als Ganzen trieb ihn dann immer zu schnellem Verzicht. Auch seine Empfindlichkeit mag dabei mitgewirkt haben. Denn er war reizbar bis zur Ängstlichkeit und hat sich des öftern aus Furcht vor Angriffen zu Schritten hinreißen lassen, die einer so reichen Persönlichkeit nicht mehr ganz würdig waren. Vor der berechtigten Kritik beugte er sich, über die unberechtigte konnte er nicht lächelnd hinwegsehen. Er verkroch sich vor ihr.

Vielleicht läßt sich aus dieser Angst vor höhnischen Angriffen die sonderbare Tatsache erklären, daß er bei seiner phänomenalen komischen Begabung niemals den Falstaff gespielt hat. Die Absicht scheint er gehabt zu haben, denn schon während der von ihm veranstalteten Shakespeare-Jubelfeier zu Stratford im September 1769 hatte er eine Probe seiner Auffassung gegeben und am 16. April 1773 fragt Dr. Hoadly in dieser Angelegenheit bei ihm an.[202]) Vielleicht sollte es ein einmaliger Versuch sein, vielleicht traute er sich doch nicht ein völliges Ausschöpfen der Gestalt zu. Aber wer dem Sir

*) Davies II, 387.

John Brute mit so unendlicher Natürlichkeit gerecht zu werden vermochte, der wäre am Falstaff nicht gescheitert. Darum ist die Annahme nicht von der Hand zu weisen, daß er einen persönlichen Grund gehabt hat, die Rolle anderen zu überlassen.

Es war Garricks Schwäche, intim mit großen Herren zu verkehren. Es schmeichelte dem Künstler, der einer noch in der Mitte des Jahrhunderts Vagabunden und Strolchen gleichgeachteten Kaste angehörte, mit Pitt und Fox, mit Lord Littleton und Bolingbroke befreundet zu sein. „Garrick lebt mit den ersten des Königreichs, und wird in ihrer Gesellschaft geehrt und geliebt; aber zum Glück für seine Freunde hat ihn der Ton der großen Welt nicht angesteckt, wo die Gesetze des konventionellen Anstands Natur und Freundschaft fesseln, und jeden freien, edlen Baum zur Gartenhecke verschneiden. Garrick überläßt sich ohne Zwang seiner Laune und glaubt, daß Scherz und treuherziges Lachen die Würze des Lebens sind.“*) In diesem Scherz wollte er aber auch nicht gestört sein. Hatte er also am Morgen mit Fürsten und Herren geplaudert, am Mittag bei Hofe oder irgend welch hochstehender Persönlichkeit gespeist, so mochte er wohl im Theater die Parallele zwischen Falstaff und sich selbst, auf die seine witzigen Neider sicher verfallen wären, fürchten. Es hätte seinem Verkehr geschadet, und sein ausgebildetes Standesbewußtsein verletzt, wenn er sich derartigen Mißhelligkeiten hätte aussetzen müssen. In dieser Befürchtung könnte ein Grund zu seinem Verzichte zu finden sein.

Noch sonderbarer ist es, daß er den Cassius im Julius Cäsar, zu dem die Proben schon angesetzt waren,**) wieder aufgab. „Ich habe,“ erzählt Davies,***) „den Charakter des Cassius von Garricks eigener Hand aufs genaueste entworfen gesehen, wobei er sich der Nachrichten des Bayle bedient hatte; und es ist sehr wahrscheinlich, daß er versprochen hat, diese Rolle zu spielen, aber nachher bei ernstlichem Nachdenken seinen Vorsatz geändert, da er einsah, daß in dem so bewunderten Auftritte, wo diese beiden großen Männer im vierten Aufzuge zusammen auftreten, der höchste Beifall dem Brutus zu teil werden muß. Es gab noch einen andern Grund, warum er nicht den Cassius spielen wollte, welcher aller Wahrscheinlickeit nach in Garricks Augen nicht unbedeutend war. Er zeigte sich nämlich niemals gern in römischer Kleidung.“ Trotz der angeführten Gründe, die nicht ganz stichhaltig sind, wäre Cassius für Garrick eine äußerst dankbare

*) Sturz I, 11. **) Fitzgerald 267. ***) Davies I, 97 f.

Rolle gewesen. Der unruhige Mensch mit dem „hohlen Blick", den Gram und böses Blut plagen, der Aufwiegler und Mann der „jähen Hitze", würde in ihm einen Interpreten von großer Echtheit gefunden haben. Aber er hat den Cassius nicht gegeben und so zum mindesten ein weiteres Mal dokumentiert, daß ihm an der Monopolisierung von Rollen nichts lag. Es machte sein darstellerisches Schaffen so liebenswürdig, daß er, abgesehen natürlich von kleinen Eitelkeiten, immer auch am andern die Tüchtigkeit und die Größe zu schätzen wußte. Ein Blick in die Theaterzettel von Drury Lane belehrt darüber, wie oft er in seinen bedeutendsten Rollen mit jüngeren Künstlern alternierte, wie neidlos er, trotz der ihm von seinen Gegnern so oft angedichteten Eifersucht, andern das Feld überließ.

„Garrick sah mit stolzer Verachtung auf die Schauspieler, besonders die tragischen herab, die vor ihm gelebt hatten. Der falsche Geschmack und die auffallenden Sonderbarkeiten der Theaterhelden, die damals, als er sein Glück auf der Bühne zuerst versuchte, die größten Rollen in Besitz hatten, mochten ihn verleiten zu glauben, ihre Vorgänger wären nicht besser als sie gewesen; aber Mrs. Cibber und Mrs. Pritchard, die sechs oder sieben Jahre vor ihm gespielt hatten, waren solche Beispiele von natürlicher Deklamation, daß er mit mehr Billigkeit hätte urteilen sollen. Quin erhob er zwar mit dem lautesten Beifall als einen großen Falstaff, aber dies war nur ein armseliges Lob für einen Mann, der sich auf so mannichfaltige Art hervortat."*) Auch das stimmt nicht ganz. Dankbar blickte der Künstler stets zu Booth, zu Betterton auf, und gerade den erwähnten Schauspielerinnen gegenüber hat er sich in der vornehmsten Weise benommen. „Er hat nie das Genie angefeindet, nie eine Partei oder, wie man es bei uns nennt, eine Schule kommandiert, er hat kein aufkeimendes Talent durch Verachtung gedemütigt, oft unerkannte Fähigkeiten hervorgezogen, auch den Fleiß geschätzt und Ruhm und Belohnung mit seinen Gehülfen geteilt. Er ist nicht allein der Lehrer, sondern auch der Vater seiner Gesellschaft, und ehrt seltene Gaben mit Enthusiasmus. Nachdem Mistress Pritchard die Bühne verlassen hatte, gab er ihr jeden Winter eine Benefizvorstellung, spielte alsdann immer selbst, und machte nicht selten ein eignes kleines Stück dazu. Noch spricht er mit Rührung von der berühmten Mistress Cibber. Sie empfand, sagte er, und wirkte Empfindungen. Seitdem sie tot ist, kann ich keine verliebte Rolle mehr machen."**) Dieses Urteil von

*) Davies II, 388.

**) Sturz I, 17.

Sturz trifft das richtige, er war der Lehrer, der Freund, der Wohltäter seiner aufstrebenden, unter ihm stehenden Kollegen. Der ganze Stand verdankt ihm so vieles. Materiell und künstlerisch suchte er seine Berufsgenossen zu heben.[203]) „Ordnung, Anstand und Schicklichkeit waren die ersten Gegenstände, auf welche unser junger Vorsteher der Bühne vom Anfang seiner Verwaltung an seine ganze Aufmerksamkeit richtete. Er selbst war in seinem ganzen äußerlichen Betragen sowohl als in den noch schätzbaren Fähigkeiten seines Standes so vollkommen, daß sein Beispiel die Regelmäßigkeit, welche er einzuführen bestrebt war, außerordentlich beförderte. Pünktlichkeit bei Abwartung der Proben wurde gefordert und geleistet; und man war dabei auf die Erfordernisse des Spiels eben so aufmerksam, als zur Zeit der wirklichen Vorstellung. Diejenigen Schauspieler, welchen es unglücklicherweise zur Gewohnheit geworden war, ihre Rollen zu verfehlen, und ihre Unvollkommenheit durch Annehmung einer dreisten Stirne und Zusätze von ihrer eigenen Schöpfung zu verbergen, wurden von Garrick ohne Unterlaß niedergeschlagen, bis sie endlich durch anhaltende Zurücksetzung die Ehrfurcht, welche der Schauspieler den Zuschauern und dem Verfasser schuldig ist, besser beobachten lernten. Bei Austeilung der Rollen zog Garrick ganz vorzüglich den Geist der Schauspieler zu Rate; und ob er gleich nicht ganz ohne diejenigen Vorurteile war, von welchen sich niemand ganz loszumachen vermag, so waren doch im ganzen genommen die Rollen denjenigen, welche sie spielten, vollkommen wohl angemessen.“*) Er betrachtete sich nicht als Handelsmann, der aus seinen Waren den möglichst größten Gewinn zu schlagen versuchte;[204]) sein Wunsch war, den Geschmack seines Publikums und seiner Künstler auf eine höhere Stufe zu heben. Nie übte er einen Druck auf sein Personal aus. Als er die Rolle des Lord Ogleby in der von ihm in Gemeinschaft mit Colman verfaßten Komödie „The Clandestine Marriage“, die er ursprünglich selbst hatte spielen wollen, King übertrug, besprach er sie, wie das bei ihm Sitte war, eingehend mit dem Darsteller. Auf der Probe aber spielte King den Lord in einer Garricks Ansichten ganz entgegengesetzten Auffassung, und Garrick ließ ihn ruhig gewähren.[205])

Das straffe Regiment, das er als Direktor auf Proben und Aufführungen ausübte, kam nicht nur der Kasse, es kam den einzelnen Schauspielern, es kam dem noch immer mißachteten Stande zugute. Als ihm bei seinem Begräbnis in Westminster Abbey fürstliche, nie

*) Davies I, 109f.

gesehene Ehren zu teil wurden, galten sie dem Menschen so gut wie dem Künstler. Kurz vor seinen Anfängen (21. Juni 1737) war die Licensing Act vom Parlamente angenommen worden, die, wie erwähnt, den Schauspieler mit „rogues, vagabonds, sturdy beggars and vagrants“ auf eine Stufe stellte; kaum vierzig Jahre später betrauerte man in ihm einen der größten Männer des Jahrhunderts. Der Schauspieler war sozial gehoben, war gesellschaftsfähig geworden. Mit Fürsten und Herren hatte Garrick freundschaftlich verkehrt, seine Schüler und Kollegen konnten nie wieder in das Dunkel einer mißachteten Gesellschaftsklasse zurücksinken.

Materiell sorgte er tatsächlich für sein Personal wie ein „Vater“. Nicht nur den Bühnenschriftsteller bezahlte er für seine Leistungen anständig, ja reichlich,[306]) auch dem Darsteller hat er auf alle Weise aus seiner pekuniären Gebundenheit aufzuhelfen versucht.

1765 war durch freiwillige Beiträge ein Fonds in Covent Garden begründet worden, der den Zweck hatte, arbeitsunfähige und in Ehren ergraute Schauspieler zu unterstützen, und 1776 die Bestätigung durch das Parlament erhielt. Garrick war damals gerade in Frankreich. „Bei seiner Zurückkunft war es ihm außerordentlich unangenehm und kränkend, daß eine Sache von solcher Wichtigkeit unternommen worden, ohne daß man ihm die geringste Nachricht davon mitgeteilt hatte. Er sei, gab er zu verstehen, nicht nur privilegierter Aufseher der ältesten Gesellschaft königlichen Schauspieler, sondern werde auch noch allgemein für das Haupt der Schauspieler anerkannt.“*) 1766 errichtete er mit seinem Partner Lacy eine ähnliche Stiftung und „war vorzüglich imstande, dieser wohltätigen Einrichtung durch sein meisterhaftes Spiel wesentliche Vorteile zufließen zu lassen, welches er auch nicht unterließ, sondern jährlich in einer seiner Hauptrollen, an dem der Kasse derselben bestimmten Abend auftrat.“**) Die Kosten der Bewilligung durch einen Parlamentsbeschluß trug er ganz allein, und schenkte außerdem „den Eigentümern des Fonds ein in Drury Lane gelegenes Haus, um daselbst ihre Versammlungen über darauf sich beziehende Angelegenheiten bequemer halten zu können. Kurz vor Garricks Tode kaufte ihm die Gesellschaft dasselbe für dreihundert und siebenzig Pfund ab, welche Summe aber Garrick durch seinen letzten Willen wieder der Stiftung vermachte. Man hat nachgerechnet, daß dieselbe überhaupt dem edeln Manne ein Kapital von beinahe viertausendfünfhundert Pfund verdankt.“***)

*) Davies II, 318. **) Ebenda 320. ***) Ebenda 321.

Bei all dieser Förderung seiner Berufsgenossen tritt merkwürdigerweise eins völlig zurück: die Begründung einer Schule, in der Garrick seinen Darstellungsstil auf die späteren Generationen hätte vererben können. Was die innern Ursachen dafür sind, daß sein Realismus schon bald nach seinem Tode der englischen Kunst wieder verloren ging, ist bereits versucht worden darzulegen. Der englische Geschmack blieb trotz Garrick in Abhängigkeit von dem französischen; nur ein zeitweiliges, von seiner großen Persönlichkeit getragenes Obwalten der naturalistischen Richtung läßt sich beobachten. Vielleicht hat er es versucht, auf Proben und im Gespräch mit jüngern Kollegen für seine Kunstauffassung zu wirken. Wir wissen es nicht, dürfen es aber annehmen, weil mehrfach später Künstler und Künstlerinnen, wie etwa die Siddons und Kean auf Garrick als auf ihren Meister wiesen. Aber so planmäßig, wie etwa Eckhof und Goethe in Deutschland eine Stilschule betrieben, kann er seines Amtes nicht gewaltet haben. De la Place hatte ihn einst aufgefordert, seine Kunstanschauungen zusammenzustellen und als Dokument seiner Größe der Nachwelt zu hinterlassen. Seine Freunde spornten ihn ebenfalls dazu an, aber er hat es nicht getan. Nur in seinen Briefen fließt hie und da eine Zeile über diese Dinge ein. So ermahnt er den jungen Powell von Frankreich aus,[207]) mit eisernem Fleiße seinem Berufe die Stunden zu opfern, die sonst junge Leute ihren Freunden zu widmen pflegen. Sieben Jahre solle er studieren, dann würde er für den Rest seines Lebens gewappnet sein. Niemals aber solle er seinen Shakespeare vernachlässigen, sondern ihn wie einen Talisman bei sich tragen. Denn je mehr er ihn läse, desto mehr werde er ihn lieben und desto besser spielen lernen. Nur ein einziges Mal begegnen wir in seiner Korrespondenz einem tieferen Eingehen auf die Theorie seiner Kunst. Als ihm sein Freund Sturz in einem Briefe vom 27. November 1768 von Paris über seine Eindrücke von dem Spiele der Clairon, wie der französischen Tragöden im allgemeinen berichtet und trotz aller Bedeutsamkeit ihrer Leistungen „eine widernatürliche Zierlichkeit und hochtrabende Menuettmanier, die auf den Tanzboden gehört," sowie „eine Übertreibung in Stellung, Gang und Deklamation" konstatieren muß, antwortet ihm Garrick:[208]) „Madame Clairon besitzt alles, was die Kunst, ein guter Verstand und natürliche Einsicht mitteilen können, aber im Herzen fehlt der augenblickliche warme Eindruck, das Lebensblut, die reizbare Empfindsamkeit, das elektrische Feuer, welches auf einmal aus dem Genie bricht, und durch Adern, Mark und Beine der Zuschauer schießt. Sie weiß vorher so gut, was sie

leisten kann, daß sie der unmittelbare Schauer niemals ergreift. Aber ich spreche das Urteil, daß die größten Züge des Genies dem Schauspieler selbst unbekannt waren; der Umstand, die Wärme der Situation hat gleichsam die Mine gesprengt, zu der Zuschauer und zu seinem Erstaunen. Ich mache daher einen Unterschied zwischen einem großen Genie und einem trefflichen Schauspieler; der erste realisiert die Empfindung seiner Rolle und ist nicht mehr er selbst; der andere mit vieler Kraft und Weisheit mag gefallen," aber niemals wird er die Herzen bis ins Innerste rühren. Treffender konnte er die Kluft, die sein Genie von dem ausgeklügelten Können der Franzosen trennte, nicht bezeichnen. Seine Darstellung kam aus dem Herzen, war in Wirklichkeit fleischgewordene Empfindung, strömte aus einer übervollen, übergroßen Individualität; die Clairon wandelte in den Bahnen, die Diderot in der Correspondance dem französischen Darstellungsstil gewiesen hatte.[209]) Dem Franzosen galt der Mangel jeder Empfindung als das non plus ultra einer schauspielerischen Leistung; daher das abgezirkelt Gemessene, das kalt Ausgerechnete, was Garrick mit so vielem Glücke in England hatte ausrotten können. Beachtet man, daß noch heutzutage Sonnenthal stets ganz in seiner Rolle aufgeht, immer mehrere Stunden vor seinem Auftreten schon sich im Theater einfindet, um sich zu sammeln, während Coquelin ohne weiteres den Sprung aus dem alltäglichen Leben in die Welt der Kulissen macht und, wie er selbst gesagt hat, stets seelisch außerhalb seiner darstellerischen Leistung steht, so darf man vielleicht von einem fundamentalen Unterschied zwischen germanischer und romanischer Schauspielkunst, der hier heraustritt, sprechen. Der Germane braucht Sammlung, Verinnerlichung; er gibt mit dem Herzen; der Romane will Glanz und auch in den Äußerungen tiefster Seelenvorgänge einen alles bändigenden, ruhig abwägenden Verstand.

Schluss.

Garricks Bedeutung für die englische, die europäische Theatergeschichte liegt in der Begründung eines scharfen, aus unmittelbarer Naturanschauung wirkenden Realismus, der sich zum Hauptgegenstande seiner Betätigung die großen Ewigkeitsmenschen Shakespeares suchte. Mit diesem Realismus trat er anfangs in den stärksten Gegensatz zum

herrschenden Darstellungsstil, zur herrschenden Kunstanschauung, und nur aus dem Zusammentreffen einer Anzahl günstiger Momente ist die überraschende Sicherheit, mit der er sich durchsetzte, zu erklären. Sein Auftreten bedeutete die Erfüllung einer Zeitsehnsucht. Man war es satt mit Surrogaten abgespeist zu werden und verlangte wieder einmal nach dem Echten und Großen, nach dem Natürlichen. Da kam er, mit seiner ganz ursprünglichen, naiv aus dem Vollsten herausschaffenden Individualität und stellte Menschen auf die Bühne, wie man sie nie zuvor gesehen. Alles an ihnen atmete Leben, Frische, Wirklichkeit und wurde doch wieder durch eine das Feinste nicht übersehende phänomenale Begabung für das Stilvolle zusammengehalten. Keinerlei Ausartung in Ton und Gebärde, keine stumpfsinnige und polternde Deklamation verzerrte mehr die hohen Gestalten des Dichters zu unwahrscheinlichen Fratzen. Alles war echt, groß und frei. Der Mensch kam wieder in die Darstellung hinein, der einfache, warmempfindende Mensch so gut wie der nervös-überfeinerte und psychisch-komplizierte, den jedes geistig lebende Zeitalter bildet. Wie die großen Niederländer aus einem satten, behäbigen, breiten Naturalismus und einer durch intimste Menschenbeobachtung und Menschenkenntnis erzogenen Treffsicherheit in Bezug auf das Genrehafte ihre tiefsten malerischen Wirkungen erreichten, so beruhte auch Garricks plastisch deutliche Kunst auf kernhafter Ursprünglichkeit und einer immer die szenische Wirkung im Auge behaltenden, nur das Mögliche wollenden Intelligenz.

Er war sicher der erste Shakespearedarsteller der englischen Bühne, vielleicht der größte Schauspieler, der je auf der Bühne stand. Daß er in einzelnen Rollen nicht das gab, was sie verlangten, steht damit nicht im Widerspruche.[210]) Es deutet nur auf die Schranken, die allem Menschlichen gesetzt sind. Sein schauspielerisches Genie umfaßte alles außer dem Einen, was ihm die Natur versagt zu haben schien: der Äußerung nämlich einer gewissen rein brutalen Körperlichkeit. Ein Othello war er nicht, und immer wo dieses Körperliche über dem Geistigen einer Shakespeareschen Gestalt steht, konnte er sie nicht restlos bewältigen. „Garrick wußte zu gut, daß weder seine Person, noch seine Stimme zu Charakteren wie Cäsar oder Kato gemacht sei. So vortrefflich auch die Biegsamkeit seines Ausdrucks für die Darstellung aller der mannigfaltigen Leidenschaften des Herzens und alle die plötzlichen Übergänge derselben gebildet war, so fehlte ihm doch jene Fülle des Tones, jenes Os rotundum, um eine lange deklamatorische Rede mit Leichtigkeit herunterzusagen, oder bloßer

Empfindung Nachdruck und Würde zu geben.“*) Er scheint als habe die Natur ihm die Gabe, mit der die ihm unmittelbar vorangehende Schauspielergeneration fast alles bestritt, bewußt vorenthalten, wenn man sieht, wie seelisch vertieft, wie über Menschenmaß hinausgewachsen sein Richard, sein Lear, Macbeth und Hamlet auch ohne dies Erdenschwere werden konnten.

Garrick war keine dämonische Natur, wie etwa Kean oder Ludwig Devrient. Er verblutete sich nicht an Wunden, die ihm ein wildes Leben schlug, er zwang sich dieses Leben, wie er sich seine Kunst zu zwingen wußte. Ein typisch englischer Zug bricht da in ihm durch: die Richtung auf das Praktische, auf das Notwendige und Erreichbare. Er ist keinesfalls ein Philister gewesen. Ein solcher hätte nicht die Fülle von Kraft und Größe und andrerseits wieder von reiner, harmonischer Menschlichkeit ausstrahlen können, die von ihm ausging. In seinen jungen Jahren mag er, von Lebenslust und Lebenssehnsucht glühend, leichtsinnig gewesen sein, den Tändeleien mancher Liaison sich hingegeben haben. Sein Verhältnis zu Peg. Woffington spricht dafür, daß er nicht auf die Tollheiten der Jugend, die Freiheiten seines Standes zu verzichten gesonnen war. Aber von dem Augenblicke seiner Verheiratung, von der Übernahme der Direktion von Drury Lane an, macht sich das schlicht Bürgerliche seiner Natur kräftig geltend. Er führt das Leben eines wohlhabenden, feingebildeten, allen erlaubten Genüssen des Daseins huldigenden Mannes seiner Zeit. Eine reiche Geselligkeit entschädigt ihn für den Mangel an Kindern in seiner selten glücklichen Ehe; sein sprühender Witz, seine romanische Leichtigkeit machen ihn zum gerngesehenen Gast in den höchsten Kreisen, seine Freundschaft und seinen Verkehr suchen die Besten. Aber niemals bricht aus dem Menschen Garrick etwas Gigantisches, etwas die Schranken der Sitte, des Herkommens Durchbrechendes, das auf seine heiße Künstlerseele schließen ließe. Französische Eleganz, englische Behäbigkeit und irischer Witz zeichneten ihn im alltäglichen Leben aus; alles Feuer brannte nach innen, und erst auf der Bühne schlugen die Flammen seines Temperaments, seiner prachtvollen Sinnlichkeit lodernd empor. Dort war er ganz Künstler, dort wuchs er mit einer immer erstaunlich erscheinenden Auffassungsfähigkeit in seine Gestalten hinein, wurde ganz ein anderer Mensch und blieb doch ganz er selbst. Weil er sich völlig in einer Rolle verleugnen konnte, völlig in ihr aufzugehen, sich nach ihr zu wan-

*) Davies I, 154.

deln vermochte, dabei aber im Kerne doch seine über dem Ganzen stehende, große, leuchtende Persönlichkeit die Zügel führte, war er der größte Schauspieler des englischen Theater, wurde er „the first of actors because he was the most acute observer of nature I ever saw.“*)

Sein höchstes Können stellte er in den Dienst von Shakespeare. Ihm schuf er einen neuen, von Schwulst und Bombast freien Stil, der schnell auch in Deutschland heimisch wurde. Der frische Realismus der Hamburger und Berliner Schule um die Wende des achtzehnten Jahrhunderts ist zum mindesten mittelbar von seiner großzugigen Art beeinflußt und nahm mit Erfolg den Kampf gegen Goethes pedantisch-feine Regeln für den Schauspieler auf, die noch ganz im antirealistischen Fahrwasser segelten und in manchen Punkten direkte Parallelen in dem vor- und nach-Garrickschen englischen Darstellungsstile haben. Für seine Zeit war Garrick der vollendetste Shakespeareschauspieler, für unsere moderne Kunst wäre er trotzdem weiter nichts wie ein großer Name, wenn sein Wirken nicht Keime von unvergänglicher Lebensfrische hinterlassen hätte. Erst seit seinem Auftreten wußte man Shakespeare darstellerisch ganz auszuschöpfen, lernte man hinter des Dichters gigantisch großen Gestalten die Menschen zu sehen und schauspielerisch nachzuschaffen. Ohne Garricks Realismus würde die englische Darstellungskunst sicher nicht so schnell in die führende Stellung gekommen sein, die sie zu seinen Lebzeiten einnahm, würde sie nicht als Vorbild, als Anregerin auch auf uns Deutsche so befruchtend gewirkt haben. Und noch heute mutet mancher Zug von Garricks Schaffen so unmittelbar und so neu an, daß wir von ihm lernen können. Eines vor allem ist es, worin er für immer dem Schauspieler nachahmenswert sein sollte: in dem beinahe völligen Zurücktreten hinter der Schöpfung des Dichters, in der tiefen Verehrung vor dem, dessen Können er seine Aufgaben überhaupt erst verdankt. — — — —

Shakespeare! Das war die Sonne, um die Garricks ganzes Dasein sich drehte, die all sein künstlerisches Tun bestrahlte. Ihm hat er von Jugend auf Altäre errichtet, ihn hat er den Engländern, der künstlerischen Kultur in seiner ganzen Größe wieder nahe gebracht, ihm verdankte er fast alles, was er geworden. Darum antwortete sein ihm lang entfremdeter Jugendfreund Samuel Johnson auf die Frage Stockdales, ob Garrick sein Glück verdient habe: O, er verdient

*) Burke, Letters on a Regicide Peace.

alles was er errungen hat, denn er hat die Seele Shakespeares begriffen, hat sie in sich selbst verkörpert und ihren Ruhm über die ganze Welt verbreitet[211]), und ein Unbekannter brach bei seinem Tode aus in die einfache und darum so rührende Klage:[212])

Als Shakespeare starb, blieb uns zurück
Kein Mensch von gleichem Schaffensglück.
Als Garrick spielte, stand er auf
Zu nie bestrittnem Siegeslauf.
Doch ach! auch Garrick mußte gehn! — —
Die Welt wird nimmer ihresgleichen sehn.

Anhang.

1. "The first delivery of tragedy was in a species of chant, not unlike that, it may be supposed, still heard in Jewish worship, rising, perhaps, in lyrical portions, to a faint kind of melody. Tragedy was, as all know, in itself a form of worship, and the tendency to intone such has continued to our day. In countries where, as in France, the drama is directly transmitted from classic sources, a similar method has been retained on the stage. That the tragedies of Shakespeare could have been delivered in any such fashion is inconceivable. We are without any absolute light on the subject, but are justified in believing that the system of intonation was transmitted to us from France. From that country, after the Restoration, we took almost every thing connected with the stage, and it is natural that those who imported plays, costumes, scenery, actors, should import also methods of delivery. It is obvious from the words of Aston that Betterton and the great actors of his period were free from this vice, and we know that soon after the appearance of Garrick it died. The rhymed and lack-adaisical tragedies of the intervening period seem intended for some species of sing-song, to which they lend themselves as easily as the rhymed Alexandrines of the French classical drama, with its strongly accentuated caesura, a measure which it has been the fashion in England to undervalue. The utmost service, then, with which Garrick's Richard can be credited is the restoration of a natural delivery, which had fallen into disuse." Knight 26.

2. "In tragedy, declamation roared in a most unnatural strain; rant was passion; whining was grief; vociferation was terror, and drawling accents were the voice of love. Comedy was reduced to farce and buffoonery." Murphy I, 17.

"The actors had lost all judgement; the vicious taste of the poets introduced a total departure from nature; and, to vie with their authors, the best performers of the day had recourse to strutting, mouthing and bellowing." Murphy I, 52.

3. "what pains he took to ground himself on some great actor of the days of his youth, to the minutest copy of look, gesture, gait, speech and every motion of him." Forster I, 247.

4. „Mrs. Clive zeigte schon in sehr jungen Jahren außerordentliche Neigung für das Theater. Ihre erste Verbindung mit der Bühne unter Booth, Wilkes und Cibber im Jahre 1727, hatte sie vorzüglich der Güte ihrer Stimme und einiger Geschicklichkeit im Singen zu danken. . . . Mrs. Clives Vorzüge im Lustspiel sind in diesen letzten funfzig Jahren von keinem Schauspieler oder Schauspielerin übertroffen, ja vielleicht kaum erreicht worden. . . . Man kann sich kaum einen

weiteren Kreis komischer Vorstellungen denken, als Mrs. Clivens Nachahmung umfaßte. Sie spielte das Kammermädchen in allen mannichfaltigen Gestalten, welche Natur oder Kunst ihm leihen können. . . . Der Ausdruck ihrer Freude war so echt, daß sie gewiß auf die begleitende Theilnehmung ihrer Zuschauer rechnen konnte, der Ausdruck derselben mochte sich nun auf einen feinen Zug des Mundes, ein unterdrücktes halbes Lächeln einschränken, oder in lauteres Geflüster übergehen, oder endlich in die freien Töne des vollen lauten Gelächters ausbrechen; derjenige hätte mehr oder weniger als ein Mann sein müssen, welcher ernsthaft bleiben konnte, wenn Clive zu ausgelassener Fröhlichkeit gestimmt war." Davies II, 183ff.

Mrs. Pritchard: „Ihr Ausdruck im Dialog sowohl von der scherzhaften und witzigen, als von der blos lebhaften Gattung, ist nach meinem Gefühl nie auf der Bühne übertroffen, vielleicht kaum erreicht worden. . . . Ihr fähiger Geist schränkte sich nicht auf eine Gattung des Spiels ein, sondern versuchte sich in einer jeden derselben, und was ganz sonderbar schien, zeigte sich in keiner ohne vorzügliche Verdienste. Allein ob sie sich gleich durch ihre Vorzüge überall auszeichnete, so gelangen ihr doch diejenigen Rollen, welche Stärke des Ausdrucks und Würde des Äußern erforderten, ganz vorzüglich. Als die Königin im Hamlet, als Zaire in der Braut in Trauer, als Merope, als Kreusa, und besonders als Königin Katharina, Gemalin von Heinrich dem achten, fand und verdiente sie außerordentlichen Beifall. . . . Die kleinen Mängel, welche sich etwan im Trauerspiel an ihr bemerken ließen, entstanden aus einem zu lauten und übertriebenen Ausdrucke der Betrübnis und aus einem Mangel von Anstand in ihrem Bezeigen. Die natürliche Leichtigkeit ihres Betragens, und Größe ihrer Figur verbarg gemeiniglich diesen letzteren Fehler vor den Augen des größten Teils der Zuschauer. Ihre größte Stärke im Lustspiel lag in der Mitte zwischen den Rollen höherer Stände und zwischen der launigten Nachahmung des niedrigen Lebens." Davies II, 174f.

Mrs. Woffington: „In London erschien sie zuerst im Jahre 1738 auf der Coventgartner Bühne. Die Wahl ihrer Rolle erregte die Neugier des Publikums. Sir Harry Wildair, von einem Frauenzimmer vorgestellt, war etwas ganz neues, und Miß Woffington spielte den lustigen, sorglosen, aufgeräumten Wildfang mit soviel Leichtigkeit, Feinheit und Eigenthümlichkeit des Anstandes, daß kein männlicher Schauspieler bisher im Stande gewesen ist, sie in dieser Rolle zu erreichen. Sie erwarb sich hierbei so allgemeinen Beifall, daß es zur feinen Lebensart gehörte, Mrs. Woffington als Sir Harry Wildair auftreten zu sehen. . . . Am vortheilhaftesten zeigte sie sich, wie ich glaube, in der Vorstellung der Damen von hohem Stande und erhabner Feinheit, deren einnehmenden Anstand in ihrem äußeren Betragen sowohl als ihre Schwächen sie meisterlich verstand, und auf die lebhafteste und reizendste Art darzustellen wußte." Davies I, 310ff.

"Mrs. Pritchard and Mrs. Woffington shone in genteel comedy, and Mrs. Clive made the province of humour entirely her own. She deserved to be called the Comic Muse." Murphy I, 16.

5. Ein Unbekannter schreibt: "I had the honour of being ranked among the friends of that Roscius of the age, the late David Garrick, esq. and as such, became free of his theatre; however, I never considered him as the best actor of his time. Quin played Falstaff, Barry Romeo, full as well as Garrick ever did

any individual character; his preeminence upon the stage arose entirely and solely from his performing comic with equal effect he did tragic characters."
Gentleman's Magazine 1797, 113.

6. „Taswell war ein Mann von aufgeräumtem Wesen und ein Gelehrter, der in seinem Spiele eben so original war, als in seinem gewöhnlichen Umgange. Sein Polonius war ganz, wie ihn Shakespeare entworfen hat, ein geschwätziger, pedantischer, geschäftiger, schmeichlerischer Hofmann: ein Thor, mit einer Mischung von Schurken." Davies I, 36.

„Chapman war in Rollen von abgeschmackter Unverschämtheit, kecker Dreistigkeit und muthwilliger Spötterei sehr, und mit Recht bewundert."
Davies I, 33.

„Harper war ein lustiger untersetzter Mann, dessen Gesicht Heiterkeit und frohen Muth ankündigte; seine Stimme war stark und wohltönend, und verschiedenen Rollen in Sing- und Possenspielen besonders angemessen. Dieser Schauspieler hatte die Ehre, ein Nebenbuhler von Quin im Falstaff zu sein, und das Urteil der Kenner lief darauf hinaus, daß der letztere zwar tiefer in den Geist seiner Rolle eindringe, Harper aber mehr Lachen errege. Er war ein trefflicher Nachahmer unserer Landadelichen, plumper Dorfjunker und rüstiger Fuchsjäger."
Davies I, 37.

"Hale was a performer at Covent Garden; a tall and handsome figure, with an extensive and melodious voice, and, in the tender and pathetic, thought to be without a rival." Murphy I, 54.

"Hale was in person tall and well proportioned, his voice strong and harmonious, his department manly, and his action not displeasing; his ear was so unfaithful, that he was generally monotonous; he wanted that judgement which alone knows how to give dignity to sentiment or warmth and variety to passion. His best performance was Hotspur." Davies, Miscell. I, 6.

„Hippisley war ein Schauspieler von lebhafter Laune, und drolliger Lustigkeit, welche er oft bis zu den äußersten Grenzen trieb. . . . Immer ward er, so wie er auftrat, mit lautem Gelächter und schallendem Händeklatschen empfangen. . . . Obgleich Hippisley sich seiner vollen Gewalt, Lachen zu erregen, unbeschränkt bediente, so konnte er doch auch bisweilen in seiner Farbengebung so nüchtern sein, als es nur die kaltblütigsten Zuschauer wünschen konnten. Als Fluellen, der welsche Hauptmann in Shakespeares Heinrich dem fünften, zeigte er das hitzige Wesen, und die kleinen Launen des guten ehrlichen alten Britten, ohne die geringste Mischung von Mutwillen oder Fratze. Hippisleys Fluellen war der brave Offizier und galante Soldat, der sich durch einige verzeihliche Sonderbarkeiten auszeichnet." Davies I, 36f.

„Neale war eine Art von groteskem Schauspieler, dessen besonderes Talent einzig für eine gewisse Art Charaktere gemacht schien, in welchen er sicher darauf rechnen konnte, von niemanden übertroffen zu werden. Garrick pflegte, wenn er sich wegen der Austeilung einer Rolle in Verlegenheit fand, zu sagen: „Wartet, ich will sie Nealen geben, denn ich bin überzeugt, er wird mehr aus ihr machen, als irgend jemand." Er war vorzüglich glücklich als Lanzelot im Kaufmann von Venedig, als Slender in den närrischen Weibern von Windsor, und Sir Joseph Wittol im Hagestolzen." Davies I, 33.

„Ben Johnson zeichnete sich außerordentlich in allen Stücken des mit ihm

gleich benannten Verfassers, welche damals fleißig gespielt wurden, aus. Er war unter allen Schauspielern der nüchternste und schärfste Beobachter der Natur. Johnson schien niemals daran zu denken, daß er vor gewissen Zuschauern aufträte: die Vorstellungen seiner Charaktere schlossen sich ganz an die Zeichnungen des Dichters an." Davies I, 32.

Ryan: "He was a veteran in the service of the drama. . . . He was by no means void of feeling, but a croaking, drawling accent gave an unnatural sound to his elocution. Notwithstanding this defect, he was deemed a first-rate actor." Murphy I, 55.

„Unparteiisch von ihm als Schauspieler zu sprechen, war er in der That für seine Gesellschaft sehr brauchbar, weil er eine große Menge von Charakteren in Trauerspielen und Lustspielen vorstellte; wenn wir ihn auch nicht unter die ersten in seiner Kunst rechnen können, so war doch sein Verdienst nicht unbedeutend. . . . Was sein Äußeres anbetrifft, so war Ryan etwas über mittlere Größe; in seinem Ausdruck und Anstande zeigte sich mehr Leichtigkeit als Feinheit; er machte oft sehr seltsame Bewegungen mit dem Kopfe, indem er das Kinn erhob, und den Hals von sich streckte; seine Stimme war sehr stark, aber rauh und mißtönend. Davies I, 23f.

Walker: „Er hatte von Natur große Vorzüge, in Ansehung der äußern Bildung und der Stimme. Sein Anblick war männlich und ausdrucksvoll; . . . Die Laune, Leichtigkeit, und das lustige Wesen, welches er in diesem Charakter (Macheath) zeigte, legte den ersten Grund zu seinem Ruhm. . . . In verschiedenen tragischen Rollen gab Walkers Blick, Bewegung und Spiel, tyrannischer Wut einen ungemeinen Ausdruck, und der Heftigkeit des Zorns ganz besondere Stärke. Sein Bajazet und Hotspur sind seitdem kaum wieder erreicht worden. Die fröhlichsten ausgelassnen Charakter, sowohl im Lust- als Trauerspiele, wurden von ihm sehr gut vorgestellt." Davies I, 26f.

„Milward und Delane standen damals auf dem Gipfel ihres Ruhmes. Sie spielten die Helden und Liebhaber auf dem Theater zu Drury Lane mit besonderm Beifalle. Milwards Person hatte den Vorzug einer schicklichen Größe und sein Anstand war nicht mißfällig: sein Gesicht war angenehm und ausdrucksvoll; seine Stimme stark und harmonisch; allein nicht selten verführte ihn sein Ohr, welches oft Geräusch mit Leidenschaft und rauhe Töne mit Empfindung verwechselte. Nichts destoweniger vergnügte Milward bisweilen mit Recht den einsichtsvollen Kenner durch die richtigen Wendungen der Töne, und den natürlichen Ausdruck der Leidenschaft. Er war wegen seines Spiels als Hamlet, Kastalio, Jaffier und Oroonoko berühmt." Davies I, 28.

"Delane was at the head of his profession. He was tall and comely, had a clear and strong voice, but was a mere declaimer." Murphy I, 54.

„Er besaß natürliche Anlagen, welche, bei Ueberlegung und Fleiß, ihn hätten zu einem Lieblingsschauspieler machen können; allein seine Liebe zum Wein hinderte ihn, sich zu irgend einem Grade von Vortrefflichkeit emporzuschwingen. Mich dünkt, sein vorzüglichstes Verdienst ward nicht allgemein verstanden. Sein Anstand und Betragen waren leicht und gefällig, und er zeichnete sich mehr in dem Charakter des Mannes von feiner Erziehung, . . . aus, als in denjenigen Rollen, welche ihn allgemein bekannt machten. Davies I, 28.

„Woodward war in der Nachahmung des lustigen und dreisten Mutwillens, der Herren von vorgeblich feiner Lebensart, vorzüglich glücklich."

Davies I, 129.

7. "He considered him, in the characters that suited him, such as Cato, Ventidius, Pierre, Horatio, and, above all, Sir John Falstaff, as a legitimate and excellent performer." Murphy I, 56.

8. "I have the spectacle even now, as it were, before my eyes. Quin presented himself, upon the rising of the curtain, in a green velvet coat embroidered down the seams, an enourmous fullbottomed periwig, rolled stockings, and high-heeled square-toed shoes: with very little variation of cadence, and in a deep full tone, accompanied by a sawing kind of action, which had more of the senate than of the stage in it, he rolled out his heroics with an air of dignified indifference, that seemed to disdain the plaudits that were bestowed upon him. Mrs. Cibber, in a key high pitched, but sweet withal, sung, or rather recitatived, Rowe's harmonious strain, something in the manner of the Improvisatories: it was so extremely wanting in contrast, that, though it did not wound the ear, it wearied it: when she had once recited two or three speeches, I could anticipate the manner of every succeeding one; it was like a long legendary ballad of innumerable stanzas, every one of which is sung to the same tune, eternally chiming to the ear without variation or relief. Mrs. Pritchard was an actress of a different cast, had more nature, and of course more change of tone, and variety both of action and expression; in my opinion the comparison was decidedly in her favour; but when after long and eager expectation, I first beheld little Garrick, then young and light, and alive in every muscle and in every feature, come bounding on the stage, and pointing at the wittol Altamont and heavy-paced Horatio—heavens, what a transition! — it seemed as if a whole century had been stept over in the transition of a single scene; old things were done away, and a new order at once brought forward, bright and luminous, and clearly destined to dispel the barbarisms and bigotry of a tasteless age, too long attached to the prejudices of custom, and superstitiously devoted to the illusions of imposing declamation. This heaven-born actor was then struggling to emancipate his audience from the slavery they were resigned to; and though at times he succeeded in throwing in some gleams of new-born light upon them, yet in general they seemed to love darkness better than light; and in the dialogue of altercation between Horatio and Lothario, bestowed far the greater show of hands upon the master of the old school, than upon the founder of the new. I thank my stars, my feelings in those moments led me right; they were those of nature, and therefore could not err."

Cumberland I, 80ff.

9. "Mr. Quin having much less monotony in Brutus than in any other tragedy part, that is the verse not affording him so many opportunities for periodical cadences, he appeared more respectable, and less offensive than the buskin generally rendered him. His oration to the Plebeians had great, and his scene with Cassius very singular merit; in several other places he was heavy and insipid."

Dramat. Censor II, 16.

10. "The long expected night at last arrived, and the house was crowded, from top to bottom, with the first company in town. The two front rows of the pit, as usual, were full of critics. 'Who, Sir, I eyed through the slit of the curtain,

and was glad to see there, as I wished in such a cause, to be tried by a special jury. When I made my appearance in the green-room, dressed for the part, with my red hat on my head, my piqued beard, loose black gown, etc. and with a confidence which I never before assumed, the performers all stared at one another, and evidently with a stare of disappointement. Well, Sir, hitherto all was right—till the last bell rung—then, I confess, my heart began to beat a little: however, I mustered up all the courage I could, and, recommending my cause to Providence, threw myself boldly on the stage, and was received by one of the loudest thunders of applause I ever before experienced.

"The opening scenes being rather tame and level, I could not expect much applause, but I found myself well listened to—I could hear distinctly in the pit the words, 'Very well—very well, indeed!—This man seems to know what he is about' etc. etc. These encomiums warmed me, but did not overset me—I knew, where I should have the pull, which was in the third act, and reserved myself accordingly. At this period I threw out all my fire; and, as the contrasted passions of joy for the Merchant's losses, and grief for the elopement of Jessica, open a fine field for an actor's powers, I had the good fortune to please beyond my warmest expectations. The whole house was in an uproar of applause and I was obliged to pause between the speeches, to give it vent, so as to be heard. When I went behind the scenes after this act, the Manager met me, and complimented me very highly on my performance, and significantly added "Macklin, you was right at last". My brethren in the green-room joined in his eulogium, but with different views.—He was thinking of the increase of his treasury—they only for saving appearances—wishing at the same time that I had broke my neck in the attempt. The trial scene wound up the fulness of my reputation: here I was well listened to; and here I made such a silent yet forcible impression on my audience, that I retired from this great attempt most perfectly satisfied.

On my return to the green-room, after the play was over, it was crowded with nobility and critics who all complimented me in the warmest and most unbounded manner; and the situation I felt myself in, I must confess, was one of the most flattering and intoxicating of my whole life." Cooke 92ff.

11. "He soon discovered a turn for mimicry: the strolling actors, who at times visited Lichfield, kindled in his young mind an early love of theatrical performances. What he admired, he soon wished to put into practice; and, with that view engaged a set of his school-fellows to undertake their several parts in a comedy. He was now the manager of a company. The Recruiting Officer was his favourite play. Having drilled his young performers by frequent rehearsals, the play was acted before a select audience in the year 1727. Garrick was then eleven years old. He appeared in the character of Serjeant Kite, and, it is said, acquitted himself with great humour. Murphy I, 7f.

12. „Garrick était à Paris en 1763; il voulut aller à Versailles, et ses amis l'y conduisirent. Le duc d'Aumont le fit placer dans une galerie que le roi Louis XV devait traverser, pour aller à la messe. Ce prince avait été prévenu de la présence de Garrick. Il ralentit sa marche pour le voir, et revint même sur ses pas pour l'observer encore. Garrick parut flatté de l'attention curieuse du monarque. A souper, il s'extasia sur les beautés des arts; mais impatient d'amuser ses convives: „Je vais vous prouver, leur dit-il, que je n'ai pas seulement

regardé les marbres et les bronzes". En même temps, il fait ranger ses amis sur deux files, sort du salon un moment, et puis rentre avec un autre visage; ils s'écrient tous: „Voilà le roi! voilà Louis XV."

Il imita successivement tous les personnages de la cour. On revit M. le Dauphin, M. le duc d'Orléans, les ducs d'Aumont, de Richelieu, de Brisac. Ils furent tous reconnus. L'acteur Caillot, témoin de ces métamorphoses, en demeura stupéfait." Mémoires sur Garrick XXV.

13. „Ich habe nun von Garrick selbst die Geschichte von Fielding's Bildnis bestätigen hören, welches vor Murphy's Ausgabe seiner Schriften steht. Hogarth zeichnete solches nach Fielding's Tod aus dem Gedächtnis; und weil er sich eines merkwürdigen Zuges im Munde nicht erinnern konnte, so ahmte Garrick denselben nach, und erfrischte dadurch Hogarth's Einbildungskraft. Dies veranlaßte das oft wiederholte lächerliche französische Märchen, daß Garrick einem Maler zu einem fremden Gesicht gesessen habe. — — —

Wichtiger ist eine Anekdote von Garrick in Rom. Als man in einer Gesellschaft von Künstlern vom Ausdruck der Leidenschaften sprach, so individualisirte er eine nach der andern auf seinem Gesichte mit einer fürchterlichen Wahrheit. . . . Ich selbst habe etwas ähnliches von ihm gesehen, als ich ungefähr vor acht Tagen der Repetition eines Stückes the Padlock von Bickerstaff zusah. Er hatte in solchem selbst keine Rolle, und dennoch machte er alle, auch die Weiberrollen, seinen Schauspielern mit einer täuschenden Wahrheit vor." Sturz I, 13.

„Ein Bild von Garrick in irgend einer Schauspielscene kann einem andern in einem verschiedenen Charakter unmöglich sehr ähnlich sein, weil sich diese Proteusseele jedesmal gleichsam mit einem neuen Körper bekleidet. Wer ihn als Lear, oder Richard gesehen hat, kennt den individuellen Garrick noch nicht. Hogarths Richard, der so vortrefflich den Geist seiner Rolle ausdrückt, sieht jedoch Garrick, auch auf dem Theater nicht ähnlich. Im Hamlet von Zoffani finde ich, außer dem Anstand, nicht eine Spur von ihm; aber besser ist er von eben dem Meister als Romeo gemalt, in dem Augenblick wie Julie erwacht. Reynolds dichterisches Gemälde, wo Garrick zwischen der komischen und tragischen Muse, wie Herkules auf dem Scheidewege, steht, und sich, menschlicher als der Halbgott, zum Vorteil des schalkhaften Mädchens entschließt, ist ein Meisterstück der Kunst. In dem Auge, so wie in dem launischen Lächeln ist Wahrheit, aber doch veredelte Natur; selbst die van dykische Anordnung der Kleider und Haare, so vorteilhaft sie dem Künstler auch war, bringt etwas Fremdes ins Bild. Ein Maler von Bath, dessen Namen mir nicht beifällt, hat ihn in Lebensgröße in ordentlicher Kleidung vorgestellt, wie er Skakespeares Bildsäule umfaßt. Der Gedanke ist nicht glücklich, und der Meister gehört nicht unter die ersten in England, aber Garrick ist kenntlich genug. (Green hat es, aber ohne Glück, in Kupfer gebracht.) Das beste Bild von ihm besitzt Colman; es ist ein Profilkopf, von Zoffani gemalt. Diese Stellung des Gesichts steht immer schärfer auf der Linie der Wahrheit und drückt den Charakter bestimmter aus. Es ist nicht in Kupfer gebracht. (Ich sah nachher in Frankreich Garricks Bild in jüngern Jahren von Michael Vanloo gemalt, welches sehr gut zu sein schien; auch habe ich daselbst die Originalzeichnung von Cochin gesehen, aber dieser Garrick ist entnationalisiert. In der Sammlung kleiner mittelmäßiger Blätter von Schauspielern, die vor

einigen Jahren in London heraus kamen, sieht er sich in den komischen Rollen sehr ähnlich, besonders als Sir John Brute, und noch besser, als Abel Drugger. Von allen seinen Bildnissen aber ist mir das liebste ein Blatt von Hogarth vor dem Vorspiel The farmer's return; nur muss die Karikatur nicht irre machen. Aus des gutherzigen, selbst zufriedenen, klug gewordenen, seine Frau aufziehenden Pächters Gesicht leuchtet Garrick's wahre, eigenthümliche Laune".

Sturz I, 21f.

14. Der Herzog von Guines erzählte Després, dem Verfasser der Mémoires sur Garrick: „J'arrivais à Londres en qualité d'ambassadeur de France. Mon premier soin fut de m'informer, si mon ami, le lord Hedgecomb, était revenu d'Ecosse. J'appris qu'il était à Twickenham et je m'y rendis. Le noble lord me fit l'accueil que j'attendais de son amitié. Je n'ai pas oublié, me dit-il, le désir que vous avez de connaître Garrick. Vous allez être satisfait. Garrick est chez moi depuis quatre jours. Acheminons-nous vers ce pavillon; il y prend du thé. Mon empressement fut égal à ma joie. Nous entrons dans le kiosque où Garrick déjeunait. Je vois un petit homme, d'une mine assez commune, étendant du beurre sur son pain, avec une telle application, qu'il ne se dérangea pas, quand nous parûmes. Mon cher Garrick, lui dit le lord, voilà M. l'ambassadeur de France qui se fait un grand plaisir de vous voir et de causer avec vous. Garrick me fit un salut assez léger et continua sa beurrée. Je le regardai sans parler. Il rompit le silence: M. l'ambassadeur de France, dit-il en souriant assez finement, a, dans ce moment, une pauvre idée de Garrick.

Loin de là, lui répondis-je. Mais je vous l'avouerai, je vous confrontais avec votre réputation, je vous comparais, M. Garrick, à cette estampe où, le poignard à la main, l'œil en feu, les cheveux hérissés, vous m'avez fait frissonner, sans vous avoir jamais vu. — Vraiment oui! reprit Garrick; ces peintres nous flattent. Ils nous représentent tels qu'ils nous voient sur la scène. Ils nous donnent de belles attitudes, des airs de rois, et redevenus nous-mêmes, nous paraissons ignobles à côté de notre portrait. En même temps il se leva comme un homme en fureur. Il avait six pieds, les cheveux me parurent se dresser sur sa tête: mes lèvres tremblaient. L'expression de la figure entière était effrayante. Je reconnus Richard III, la gravure, et surtout l'inimitable Garrick."

Mémoires sur Garrick XXVIII.

15. „Von seiner Gabe, das Gesicht zu verändern, haben Sie vermutlich, so wie ich, in Deutschland schon gehört. Der Enthusiasmus seiner Landsleute und der Reisenden hat wohl etwas hier zugesetzt, aber ich glaube doch, daß mehr als die Hälfte wahr ist, und das heiß' ich für den Enthusiasmus gut observiert. Hr. G. hat es allerdings hierin zum Erstaunen weit gebracht. Ich werde unter der Hand hiervon Beispiele geben, wenn ich ihn in besondern Rollen beschreibe; hier erwähne ich nur, daß mich z. B. im Sir John Brute, wo ich ihn ganz in der Nähe beobachtete, sein Mund aufmerksam machte, so bald er auf die Bühne trat. Er hatte nämlich die beiden Winkel desselben etwas herabgezogen, wodurch er sich ein äußerst liederliches und versoffenes Ansehen gab. Diese Figur des Mundes behielt er bis ans Ende bei, nur mit dem Unterschiede, daß sich der Mund etwas mehr öffnete, so wie sein Rausch anwuchs." Lichtenberg 263.

16. „Ce grand et illustre acteur, ce Roscius des Anglais, ou plutôt des modernes, car les grands talens n'ont point de patrie, et appartiennent à tous

ceux qui les savent apprécier, ce David Garrick, en un mot nous a tenu parole; il a passé six mois avec nous, après avoir parcouru l'Italie; et il y a environ trois mois qu'il a repassé en Angleterre. Il serait ingrat, s'il ne regrettait un peu la France, où il a reçu l'accueil le plus distingué, mais où il s'est borné de préférence au commerce des philosophes, dont il a emporté les regrets, et dont il chérit à son tour le ton, les mœurs et les lumières. J'en demande pardon aux Anglais, mais je les ai presque toujours vus exagérer leurs avantages, et élever leurs gens à talens souvent assez gratuitement, mais très franchement, au-dessus de ce que les autres nations ont de célèbre et d'illustre; voici la première fois qu'ils ne m'en ont point imposé. Garrick est en effet au-dessus de tout éloge, et il faut l'avoir vu, pour s'en former une idée; mais on peut dire aussi que quand on ne l'a pas vu, on n'a pas vu jouer la comédie.

Cet acteur est le premier et le seul qui ait rempli tout ce que mon imagination attendait et exigeait d'un comédien, et il m'a démontré, à ma grande satisfaction, que les idées qu'on se forme de la perfection ne sont pas aussi chimériques que certaines gens à tête étroite voudraient nous le persuader: il n'y a point de limites que le génie ne franchisse.

Le grand art de David Garrick consiste dans la facilité de s'aliéner de l'esprit, et de se mettre dans la situation du personnage qu'il doit représenter; et lorsqu'il s'en est une fois pénétré, il cesse d'être Garrick, et il devient le personnage dont il est chargé. Aussi, à mesure qu'il change de rôle, il devient si différent de lui-même, qu'on dirait qu'il change de traits et de figure, et qu'on a toute la peine du monde à se persuader que ce soit le même homme. On peut aisément défigurer son visage: cela se conçoit; mais Garrick ne connaît ni la grimace, ni la charge; tous les changemens qui s'opèrent dans ses traits proviennent de la manière dont il s'affecte intérieurement; et il n'outre jamais la vérité, et il sait cet autre secret inconcevable de s'embellir, sans autre secours que celui de la passion. Nous lui avons vu jouer la scène du poignard dans la tragédie de Macbeth, en chambre, dans son habit ordinaire, sans aucun secours de l'illusion théâtrale; et à mesure qu'il suivait des yeux ce poignard suspendu et marchant dans l'air, il devenait si beau qu'il arrachait un cri général d'admiration à toute l'assemblée. Qui croirait que ce même homme, l'instant après, contrefait avec autant de perfection un garçon pâtissier qui, portant des petits pâtés sur sa tête, et bayant aux corneilles dans la rue, laisse tomber son plat dans le ruisseau, et, stupéfait d'abord de son accident, finit par fondre en larmes? Il y a aussi loin de la physionomie de ces deux personnages que des traits de Garrick à ceux de Préville; et c'est avec la même perfection qu'il joue tous les rôles qui ont un modèle dans la nature: les seuls qu'il ne sache pas jouer, sont ces rôles factices qui ne ressemblent à rien, et qui n'ont de fondement que dans l'imagination déréglée et appauvrie d'un poète. Il prétend qu'on ne saurait être bon acteur tragique sans être excellent acteur comique, et je crois qu'il a raison; mais si cela est, il a prononcé un terrible arrêt contre la plupart de nos acteurs tragiques, et nommément contre sa bonne amie, mademoiselle Clairon qui n'a jamais su remplir un rôle comique, quel qu'il fût, d'une manière supportable.

M. de Carmontelle a dessiné Garrick en attitude tragique, et vis-à-vis de ce Garrick, il a placé un Garrick comique entre les deux battans d'une porte, qui surprend Garrick le tragique, et se moque de lui. Je voudrais que ce tableau

fût gravé. Pendant qu'il se faisait peindre, comme sa pétulance l'empêche d'être un moment tranquille, il s'exerçait à passer par des nuances imperceptibles de l'extrême joie à l'extrême tristesse, et jusqu'au désespoir et à l'ffroi. Cela pourrait s'appeler la gamme du comédien; car pourquoi n'y aurait-il pas une gamme de passions comme de sons successifs?

Garrick est d'une figure médiocre, plutôt petite que grande. Il a la physionomie agréable et spirituelle, et un jeu prodigieux dans les yeux. Sa vivacité est extrême. Il a beaucoup d'esprit, une grande finesse et une grande justesse; il est naturellement singe, et il contrefait tout ce qu'il veut. Il a toujours de la grâce. Il a perfectionné ses grands talens par une profonde étude de la nature, et par des recherches pleines de finesse et de sublimité. Il se trouve perpétuellement dans la foule, et c'est là où il surprend la nature dans toute sa naïveté et dans toute son originalité. Un jour, en revenant avec Préville, à cheval, du bois de Boulogne, il lui dit: „Je m'en vais faire l'homme ivre; faites en autant". Ils traversèrent ainsi le village de Passy, sans dire un mot, et en un clin-d'œil, tout le village fut assemblé pour les voir passer. Les jeunes gens se moquèrent d'eux, les femmes crièrent de peur de les voir tomber de cheval, les vieillards haussèrent les épaules et en eurent pitié, ou, suivant leur humeur, pouffèrent de rire. En sortant du village, Préville dit à Garrick: „Ai-je bien fait, mon maître? Bien, fort bien, en vérité, lui dit Garrick, mais vous n'étiez pas ivre des jambes." Ce seul propos prouve avec quelle finesse Garrick voit la nature.

Il apprit un jour qu'un homme en Irlande, en jouant avec son enfant, avait eu le malheur de le laisser tomber par la fenêtre, et de l'écraser sur le pavé devant ses yeux. Ce père malheureux perdit la parole sur-le-champ et devint fou. On fut obligé de l'enfermer. Garrick voulut le voir: c'était plusieurs années après son accident. Je n'ai jamais rien vu de plus effrayant que l'état de cet homme. Je dis que je l'ai vu, car Garrick le rend de manière à faire frémir.

Garrick est auteur de plusieurs pièces, mais on dit qu'elles sont médiocres. Il est grand admirateur de Shakespear. Il ne pardonnera jamais à M. de Voltaire le mal qu'il en a dit depuis quelques années dans un certain Appel aux nations et dans ses Commentaires sur Pierre Corneille, après l'avoir justement préconisé dans ses Lettres anglaises. Il faut convenir que ces dernières critiques n'ont fait honneur ni au goût ni à la bonne foi de M. de Voltaire. Quoi qu'on fasse et quoi qu'on écrive, il faudra toujours reconnaître dans Shakespear un homme d'un grand et sublime génie; et si l'on traduisait la belle scène de Lusignan dans Zaïre, qu'on lit dans les Commentaires sur Corneille, elle pourrait paraître aussi ridicule, mais enfin, un homme de goût sentira encore le mérite de l'original, même à travers ces vers blancs, dont on a cherché à défigurer les morceaux de Shakespear. Cette injustice n'empêche pas David Garrick de regarder M. de Voltaire comme le plus grand poète tragique qu'ait eu la France: c'est là son sentiment. Il prétend que ce Racine, si beau, si enchanteur à lire, ne peut être joué, parcequ'il dit toujours tout, et qu'il ne laisse rien à faire à l'acteur; que d'ailleurs l'harmonie des vers de Racine oblige à un chant très-éloigné de la véritable déclamation. Nous avons été bien d'accord avec Roscius Garrick sur tous ces points; nous qui sommes ici un petit troupeau de vrais croyans, reconnaissant Homère Eschyle et Sophocle pour la loi et les prophètes, nous enivrant des dons du génie

partout où il se trouve, sans exception de langue ni de nation: le Roscius anglais a été de la religion et de l'église du petit troupeau.

M. Garrick jouit d'une fortune considérable. Il passe pour aimer l'argent. Il a bien cinquante à soixante mille livres de rente, argent de France, sans compter ce que lui vaut la direction d'un des théâtres royaux de Londres, dont il a le privilège. En revenant d'Italie par le Tyrol, il a été attaqué à Munich d'une fièvre maligne qui a pensé le mettre au tombeau; l'air et le séjour de Paris l'ont parfaitement rétabli. Je doute cependant qu'il joue encore longtems la comédie; la manière dont il s'affecte de ses rôles détruirait le tempérament le plus robuste, et le sien ne paraît pas fort. Maître d'une grande fortune, rassassié de gloire, chéri, estimé de ses compatriotes, illustre dans toute l'Europe, il peut se reposer, quand il voudra, dans une jolie maison de campagne qu'il a à peu de distance de Londres. Il a épousé, il y a environ dix-sept ans, une allemande, née à Vienne en Autriche, et catholique, dont il n'a point d'enfans. Elle l'a accompagné dans ses voyages. Nous lui avons soutenu qu'il était né jaloux, et il n'a pas cherché à nous contester cette vérité." Grimm-Diderot, Correspondance IV, 499-505.

17. "His eyes", sagt ein ungenannter Autor in der Theatrical Review 1757/8, "have been ever and universally admired; their cut is what a painter would call bold and perfect; their size big, the pupil large, strong lively, active and variable, its colour dark, surrounded and set off with a due proportion of white, that gives to its every motion a brilliancy, a distinctness, a life, that speaks in every glance." Knight 327 f.

18. "It is wonderful to tell that he descended from the first character in tragedy, to the part of Abel Drugger; he represented the tobacco-boy in the truest comic stile: no grimace, no starting, no wild gesticulation. He seemed to be a new man. Hogarth the famous painter, saw him in Richard III. and on the following night in Abel Drugger: he was so struck, that he said to Garrick, "You are in your element, when you are begrimed with dirt, or up to your elbows in blood." Murphy I, 30.

19. "he offered his service to Fleetwood, and after him to Rich. The two managers considered him as a mere strolling actor, a vain pretender to the art, and rejected him with disdain." Murphy I, 20.

20. Die Bill beabsichtigte: to explain and amend so much of an Act made in the twelfth year of the reign of Queen Anne, entitled, An Act for reducing the laws relating to Rogues, Vagabonds, sturdy Beggars and Vagrants, into one Act of Parliament: and for the more effectual punishing such Rogues, Vagabonds, sturdy Beggars, and Vagrants, and sending them whither they ought to be sent, as relates to Common Players of Interludes. Knight 20.

21. Er sagte oft: "he would never choose a character which was not suitable to his person." Cooke 98.

22. "He (Cibber) acted Richard with great applause, and he tells us, he made Sandford his model. He adds, that Sir John Vanbrugh told him, that "he never knew an actor profit so much by another: you have the very look of Sandford, his gesture, gait, speech, and every motion of him; and you have borrowed them all to serve you in that character." But this borrowing so exactly and minutely from a contemporary actor does not convey the idea of a great tragedian. In fact,

Cibber was a most excellent comedian, but by no means qualified for the great emotions of the tragic muse. His voice was feeble, swelling frequently to a drawling tone, and altogether ill-suited to the force and energy of Richard." Murphy I, 21.

"His (Cibbers) Richard, though it was a part he was much followed in, Macklin did not entirely approve of; he wanted variety of powers, as well as dignity of deportment; and his voice, naturally shrill, did not accord with the deep-minded, heroic Richard." Cooke 395.

23. "If this young fellow is right, I, and the rest of the players, must have been all wrong." Cooke 100.

24. "The power of his imagination was such that he transformed himself into the very man; the passions rose in rapid succession, and, before he uttered a word, were legible in every feature of that various face. His look, his voice, his attitude, changed with every sentiment." Murphy I, 23.

25. "The idea seemed to be, as Mr. Taylor thought, that from that moment the old stagy manner was doomed." Fitzgerald 250.

26. "Richard says to Buckingham, comparing the young Princes to spiders,

"I would have some friend to tread upon them."

Your action there was only with your hand, but surely it should rather have been with a little stamp of your foot to tread upon them." Priv. Corr. I, 4.

27. "In the last scene between Richard and Lady Ann, there is one thing that I think you did not speak quite properly, though I am somewhat doubtful. She says

"What have I done? what horrid crime committed?
Rich. To me the worst of crimes—outliv'd my liking."

In the latter part, outliv'd my liking, you spoke with the same voice, only exalting it; whereas I imagine it should have been with an alteration of voice, more peevishly and angrily." Priv. Corr. I, 4.

28. "Have you seen Anne, my wife?
Mylord; she is exceeding ill"
Rich: Has My physician seen her! She'll mend shortly."
Fitzgerald 250.

29. "The rage and rapidity, with which he spoke:

"The North—what do they in the North
When they should serve their Sovereign in the West."

made a most astonishing impression on the audience." Murphy I, 13.

30. Newton schreibt ihm: "In the fifth act, when Richard lies down upon the couch, I thought you started up rather too soon: Ha! what means that dismal voice! He is composing himself to sleep, and should not start up as soon as ever he is laid down but after some little time, as it were between sleeping and waking." Priv. Corr. I, 3.

Ein Unbekannter fragt: "that summons

"Awake, Richard, awake, to guilty minds
A terrible example"—

ought not he to lie asleep some little time after the disappearing of the ghosts, and give signs of farther commotions in his mind? for must we not here suppose, as is usual in dreams, the scene then suddenly to change, presenting to his

fancy himself engaged in battle? because, on his waking, he breaks out into that exclamation "Give me a horse—bind up my wounds." Priv. Corr. I, 10.

31. "When he started from his dream, he was a spectacle of horror: He called out in a manly tone "Give me another horse"; he paused, and, with a countenance of dismay advanced, crying out in a tone of distress: "Bind up my wounds"; and then, falling on his knees, said in the most piteous accent "Have mercy, Heaven." In all this, the audience saw an exact imitation of nature." Murphy I, 24.

32. "I do not recollect any situation in tragedy, in which he appears to more advantage than that in which he rises and grasps his sword before quite awake; nor could anything afford a finer subject to a masterly painter, than his manner of receiving Catesby." (Derrick) Knight, 328.

33. He was then, on the eve of a battle, and in spite of all the terrors of conscience, his courage mounted to a blaze. When in Bosworth field he roared out, "A horse, a horse, a kingdom for a horse" all was rage, fury and almost reality. Murphy I, 25.

34. "The great revolution which Garrick introduced in the theatre, by changing an elevated tone of voice, a mechanical depression of its tones, and a formal measured step in traversing the stage, into an easy familiar manner of speaking and acting, gave at first some handle to the players (who inwardly felt his superiority) to reprobate it as a dangerous novelty, which trenched on the dignity of theatrical enunciation; but Macklin, who was himself the precurser of this species of acting, though deficient in such striking powers as to erect himself into the head of a sect, gave it his hearty and unbounded applause. Rich, several years before, discharged him from Lincoln's Inn Theatre, for speaking, as he called it, "too familiarly on the stage". He now had his revenge, by seeing his manner adopted by a genius who promised to make it universal by the propriety of the innovation, and the splendour of his talents." Cooke 98f.

35. "Dear Sir, I thought Richard almost perfect at the first, but every time I find him still better and better. — — — The two ladies — — — all believed that I must be a little partial to my townsman, and no young actor in the world could deserve all the fine things I said of you, but now they are convinced, and are all in raptures. — — — And Mrs. Porter is no less in raptures than the rest; she returned to town on purpose to see you, and declares she would not but have come for the world. You are born an actor, she says, and do more at your first appearing, than ever any body did with twenty years' practice; and, Good God, says she, what will he be in time!" Priv. Corr. I, 8.

36. "It was amazing how, without any example, but, on the contrary, with great prejudices against him, he could throw such spirit and novelty into the part, as to convince every impartial person, on the very first impression, that he was right. In short, Sir, he at once decided the public taste, and though the players formed a cabal against him, with Quin at their head, it was a puff to thunder; the east and west end of the town made head against them; and the little fellow, in this, and about half a dozen subsequent characters, secured his own immortality." Cooke 99.

37. "my good friend David Garwick (sic!) performed last night at Goodman's Fields theatre — — — which much pleased me. I was there, and was witness

to a most general applause He gain'd in the character of Richard the Third; for I believe their was not one in the House that was not in Raptures, and I heard several Men of Judgment declare it their Opinion that nobody ever excelled Him in that Part; and that they were surprised with so peculiar a Genius, how it was possible for Him to keep off the Stage so long." Forster I, 250.

38. "When I was told", erzählte Garrick später, "that Pope was in the house, I instantaneously felt a palpitation at my heart; a tumultuous, not a disagreeable emotion in my mind. I was then in the prime of youth and in the zenith of my theatrical ambition. It gave me a particular pleasure that Richard was my character, when Pope was to see and hear me. As I opened my part, I saw our little poetical hero, dressed in black, seated in a side box near the stage; and viewing me with a serious and earnest attention. His look shot, and thrilled like lightning through my frame; and I had some hesitation in proceeding from auxiety and from joy. As Richard gradually blazed forth the house was in a roar of applause and the conspiring hand of Pope shadowed me with laurels." "That young man", said Pope "never had his equal as an actor; and he will never have a rival." Stockdale II, 152.

39. "Last night was performed gratis the tragedy of King Richard the Third at the late theatre in Goodman's Fields, when the character of Richard was performed by a gentleman who never appeared before, whose reception was the most extraordinary and great that was ever known on such an occasion. We hear he obliges the town this evening with the same performance.".

Daily Post, 20. Oct. 1741.

Im Champion hieß es. Seine Stimme ist: "neither whining, bellowing nor grumbling, but perfectly easy in its transitions, natural in its cadence, and beautiful in its elocution. He is not less happy in his mien and gait, in which he is neither strutting nor mincing, neither stiff nor slouching. When three or four are on the stage with him, he is attentive to whatever is spoke, and never drops his characters when he has finished a speech by either looking contemptuously on an inferior performer, unnecessary spitting, or suffering his eyes to wander, through the whole circle of spectators. His action is never superfluous, awkward, or too frequently repeated, but graceful, decent, and becoming". Knight 29.

40. "It will be new to most of my readers when I mention that, notwithstanding the number of dramatic authors, and literary gentlemen generally, who before the year 1770 had been connected with the Newspaper Press, theatrical criticism should have been, until then, a thing unknown. Yet so it was. Previous to that time, instead of sending a competent theatrical critic to the various leading histrionic houses, such as Drury Lane and Covent Garden, to give continuous and detailed notices of new dramatic productions, the proprietors of newspapers contented themselves with such notices of novelties as the lessees of the theatres thought fit to send them. Nor was this all. Newspaper editors even paid for the meagre and miserable notices sent by the managers of theatres. And not only so, but, for reasons which I am unable to comprehend, when an alteration in this state of things took place, and duly qualified parties were sent to notice the introduction of new plays, the dramatists of the day showed an implacable hostility to the new theatrical criticism."

41. Später übte Garrick bisweilen einen Druck auf die Presse aus, und Walpole ist nicht völlig im Unrecht, wenn er sagt: "I do not mention the things written in his praise,—because he writes most of them himself." In einem Foote zugeschriebenen Pamphlet wird behauptet "that Garrick had a share in the property and influence, in the management of the 'Public Advertiser', the 'Gazetter', the 'Morning-post' and the 'James Chronicles.' The critical and monthly reviews he found means to keep in his interest. The 'Gentleman's Magazine' and 'London Review' alone withstood time. His destructions were legion." Doran, Annals II, 102.

42. "Mr. Quin has never been excelled, nor by many degrees equalled; solemnity of expression was his excellence in tragedy, and, if we may be allowed the remark, his fault. Tho' not directly to our purpose at present, we cannot help observing that Shakespeare's fame, as an actor, was disputed only because he wrote, as plainly appears from the mode of speaking Mr. Garrick, by most excellent example, has established; he certainly, as a judge and lover of nature, despised the titum-ti, monotonous sing-song, then fashionable, and indeed equally admired, till within less than these last thirty years; for this reason, he was judged to be but a middling performer, except in the Ghost; and there, with propriety, no doubt he assumed pomposity, which, on other occasions, less commendable, would have rendered him a very popular actor."

Dramat. Censor I, 58.

43. "His slow, solemn and under tone of voice, his noiseless tread, as if he had been composed of air and his whole deportment, inspired the audience with that feeling which is excited by awful astonishment! The impression of his appearance in this part was so powerful, upon a constant frequenter of the theatres for near sixty years, that he assured me, when, long after Booth's death, he was present at the tragedy of Hamlet, as soon as the name of the Ghost was announced on the stage: he felt a kind of awe and terror, 'of which', said he, 'I was soon cured by his appearance.' Davies, Miscell. III, 32.

"His tones and manner throughout his conference with Hamlet, were grave and pathetic; his tread solemn and awful; and in the recital of his murder by a brother's hand, and the conduct of 'his most seeming virtuous Queen', the audience appeared to be under the impression of seeing and hearing a real Ghost."

Cooke 376.

44. "With this view, he consulted Macklin and Dr. Barrowby (a very eminent Physician and Critic at that time), about the part of Lear, which they for some time paused upon, as a character rather of too much weight and variety for so inexperienced an actor: they however referred him to himself; adding, "that if he felt equal to the conception and execution of the part, he was the best judge". Garrick answered in the affirmative, and the Tragedy of Lear was announced for representation. He, however, previously stipulated that his two friends should sit in judgment on him the first night, and report their opinions faithfully to him afterwards.

To this both Macklin and Barrowby agreed; and, though the fascinating powers of this great actor had their usual influence with the generality of the audience, these two critics, acting like real friends, made rather an unfavourable report to him the next morning. They said, that, although he was dressed very appropriately for the character of Lear, he did not sufficiently enter into the infirmities of a "man fourscore and upwards": that in the repetition of the curse, at the close of

the first act, he began it too low, and ended it too high; that reversing this, in a great measure, would have a better effect; only by letting his rage fall off towards the close and melt itself in the pathetic: that he had not dignity enough for a king in the prison scene: and that he was particularly defective in the following speech of the fourth act, scene 5.

"It were an excellent stratagem
To shoe a troop of horse with felt:
I'll put it in proof—No noise—no noise—
Now will we steal upon those sons in law,
And then—kill—kill—kill—"

by raising his voice too high in the first part, and letting it down too much in the last line; whereas the very text of "no noise—no noise" intimated, it should be repeated in a voice not much above a whisper; whilst the words "kill—kill — kill" should be given in all the loud-toned fury of revenge.

Whilst Macklin and Barrowby were thus freely commenting on the actor, the latter had his pencil in his hand, noting the several passages and observations: which, when he had concluded, "he thanked them, said it exactly met his then better judgment; and, as a proof of it, promised them he would not play the same character till he had made himself absolute master of the very kind and judicious hints which he then received".

Recollecting afterwards, however, that the play was advertised for the next week, he would not disappoint the public: and he appeared again in Lear, which Macklin said he played rather worse than the first night; and this he very judiciously attributed to the sudden difficulty that arose in getting rid of his old habits, and adopting the new. The performance, on the whole, was respectable; and the Tragedy, though much called for by the town, was laid upon the shelf for six weeks.

At the end of that period, Lear was again advertised, and his two friendly critics, eager to see his, or rather their own, improvements, begged hard to be present at the rehearsal; but Garrick was resolute to the contrary; he answered, "If there should be any little thing not quite right, being told of it so near the performance, it might hurt his feelings in the execution, as he experienced on the second night, after their friendly admonitions—that he would rather trust to have his defects corrected afterwards, which he could better do at his leisure, than run the risk of a present embarrassment".

There was an observation in this reply which satisfied his friends, and they contented themselves with waiting for the first night of its revival. We have often heard Macklin speak of this night with all the rapture of an amateur, (and, perhaps, there was no little self-vanity mixed in the applause, considering himself as one of the causers of this improvement) the curse he particularly admired, he said it exceeded all his imagination; and had such an effect, that it seemed to electrify the audience with horror. The words, "kill—kill—kill", echoed all the revenge of the frantic King; whilst he exhibited such a scene of the pathetic on discovering his daughter Cordelia, as drew tears of commiseration from the whole house. "In short, Sir", added the veteran, "the little dog made it a chef d'œuvre, and a chef d'œuvre it continued to the end of his life".

Cooke 104 ff.

45. Monday, April 19th (42).

"several good judges I know — — — say that you far exceed Booth in that character, and even equal Betterton. The thing that strikes me above all others, is that variety in your acting, and your being so totally a different man in Lear from what you are in Richard. There is a sameness in every other actor. Cibber is something of a coxcomb in every thing; and Wolsey, and Syphax, and Jago, all smell strong of the essence of Lord Foppington. Booth was a philosopher in Cato and was a philosopher in every thing else. His passiou in Hotspur and Lear was much of the same nature, whereas yours was an old man's passion, and an old man's voice and action; and in the four parts wherein I have seen you, Richard, Chamont, Bayes and Lear, I never saw four actors more different from one another than you are from yourself." Priv. Corr. I, 7.

46. "It was Nature herself, wrought into a vast variety of the strongest, the tenderest and the most terrible emotions, that ever agitated the breast of a father and of a monarch. In my opinion, Sir, those who have not seen you in that wonderful part, are still strangers to the extent of your powers. They have not seen Mr. Garrick. — — — Such violent starts of amazement, of horror, of indignation, of paternal rage, excited by filial ingratitude, the most prodigious; such a perceptible yet rapid gradation, from these dreadful feelings to the deepest frenzy; such a striking correspondence between the tempest in his mind, and that of the surrounding elements. In the very whirlwind of passion and of madness, such an exact attention to propriety, that it is still the passion and the madness of a king. Those exquisite touches of self-reproach for a most foolish and ill-requited fondness to two worthless daughters, and for the greatest injustice and cruelty to one transcendently excellent. Those resistless complaints of aged and royal wretchedness, with all the mingled workings of a warm and hasty, but well meaning and generous soul, just recovering from the convulsion of its faculties, through the pious care of a worthy, but injured child and follower; till at length the parent, the sovereign, and the friend shine out in the mildest majesty of fervent virtue, like the sun after a fearful storm, breaking forth delightfully in all the soft splendour of a summer evening. These Sir, are some of the great circumstances which so eminently distinguished your action two nights ago.— — — But what struck me most and will ever strike me on reflection, was the sustaining with full power, to the last, a character marked with the most diversified and vehement sensations, without ever departing once, so far as I could perceive, even in the quickest transitions and the fiercest paroxysms, from the simplicity of nature, the grace of attitude, or the beauty of expression. What I alone regretted, was the blending of modern tragedy with the inimitable composition of your immortal Shakespeare. It was some comfort, however, that you had no share in the whining scene". Priv. Corr. I, 158 f.

47. "Je ne sçais, Monsieur, où je trouverai des termes pour rendre l'effrayante impression que vous nous avez faite hier, vous vous êtes rendu maître de notre âme toute entière, vous l'avez bouleversée, vous l'avez remplie de terreur et de pitié, je ne puis penser encore aux différentes expressions de votre physionomie sans que mes yeux se remplissent de larmes. Quelle superbe et touchante leçon vous nous avez donnée! quelle horreur pour l'ingratitude! quel amour! quel respect pour la vieillesse! même injuste, même égarée; oh! que n'ai-je encore les

auteurs de ma vie, que ne puis-je porter à leurs pieds tous les sentiments que vous avez élevés dans mon cœur, et y répandre les larmes déchirantes que vous m'avez fait verser." Priv. Corr. II, 617.

48. "Depuis notre retour ici nous ne faisons que parler de vous. Pour moi, je n'oublierai de ma vie les impressions que m'ont laissées surtout Lear et Richard. Vous m'avez donné des idées de votre art qui étoient au-dessus de mes conceptions; la nature s'est agrandie à mes yeux, et tous ses froids et mesquins et manierés imitateurs de nos théâtres ne me paroissent plus que des pigmées. A présent que vous avez quitté la scène, prenez la plume, mon ami, et laissez au monde quelques grandes leçons sur un art où vous avez montré un si grand modèle." Priv. Corr. II, 620.

49. "Upon the whole, Booth rendered the character of Lear more amiable, or, to speak critically, less terrible than Garrick.—The latter went more deeply into his author's meaning; and expressed the various passions of the character with such truth and energy that no audience ever saw him without astonishment as well as rapture. There was a particular compliment paid to the exhibition of this tragedy, beyond all others. After a very loud plaudit at the end of the play, when the curtain was let fall, the spectators testified their complete pleasure and satisfaction by renewing their loud applauses two or three several times. Lear was, in the opinion of a great number of the best judges, Mr. Garrick's masterpiece. When this inimitable actor was buried, a person, it is said, by desire of Mrs. Garrick, threw the play of Hamlet into the grave with the corpse. With equal, if not more propriety, Lear might have also been deposited there." Davies Miscell. II, 328.

50. "They who have had the exquisite pleasure to see Mr. Garrick in King Lear, will most unfeignedly wish that his action and elocution could have been perpetuated." Davies Miscell. II, 319.

51. "Of all Garrick's actresses she was the most interesting and in a sense inspired. Her orthography is execrable even for her times, but to her merits as a comedian unanimous testimony is borne. She frightened Garrick almost out of his wits, and was the person of all others who could best keep him in order ———. "If ever there was a fine comic genius, she was one," says Victor; "she was never equalled in her walk by any preceding actress, and will in all human probability never be excelled—she was always inimitable———and the spirit, roguery, and speaking looks of her chambermaids, accompanied with the most expressive voice that ever satisfied the ears of an audience, made her an irreparable loss". Knight 240 f. (vgl. auch Anhang Nr. 4).

52. "I can only give you some idea of it by the effects. The people were not content by clapping, but halloed out with mighty shouts when he was going off; for I believe even the most ignorant people are sensible of his excellence, and it had such an effect on me that my hair seemed to stand on end upon my head. Sir Joshua (Reynolds) says it is by much the most capital part he can act, and that he thinks he does it without faults." Reynolds 125 f.

53. "On Monday night he played King Lear, and it is litterally true that my spirits have not yet recovered from the shock sustained. I generally think the last part I see him in the greatest: but in regard to that night, it was the universal opinion that it was one of the greatest scenes ever exhibited.———

The eagerness of the people to see him is beyond any thing you can have an idea of. You will see half a dozen duchesses and countesses of a night, in the upper boxes." Hannah More 43.

54. Sogar Horace Walpole muß bei des Künstlers Tode zugeben: "yet his Lear, Richard, Hotspur (which the town had not taste enough to like)— — —was as capital as action could be." Walpole VII, 170.

55. To Mr. Wickins.

Hampton, June 26. 1773.

Dear Sir, I most sincerely thank you for your translation of Geoffry of Monmouth; it is very curious, and is more immediately the source from whence Shakespeare has drawn such a wonderful drama as his king Lear. There is an older play than Shakespeare's of King Leir and his three Daughters, which I have; this I believe Shakespeare made no use of. The story of Lear is likewise to be found in Robert of Gloucester's Chronicle, which was published long ago, printed by Hearne. There is also another curious history of Leir, to be found in an old black letter romance called Perceforth. Lord Camden has it and lent it me to read. The moment I go to town I shall search for Geoffry of Monmouth, for I never imagined to find any thing so near to the drama. Should I be in possession of any old plays or books of any kind that you would be curious to see, I beg that you will command me. I shall in the course of the summer beg leave to present you with my picture, from which a point will soon be published: if you will give it a place in your house you will do me great honour. As you are an admirer of Shakespeare, I thought the shadow of him, as steward of the Stratford Jubilee, might not be inacceptable to you. I am etc. David Garrick.

Dieser Brief findet sich in Boadens 'Private Correspondence of David Garrick' nicht.

56. "Cordelia from the time of Tate, has always retired with victory and felicity. And, if my sensations could add anything to the general suffrage, I might relate, I was many years ago so shocked by Cordelia's death, that I know not whether I ever endured to read again the last scenes of the play till I undertook to revise them as an editor".

Johnson, The Plays of William Shakespear. Volume the Ninth, 566.

57. "Your correction of King Lear was in my opinion the result of your love of virtue. Did this correction take from its pathos? no in truth, but it removed a circumstance of horror, for it was not conducted secundum merita, and by a judicious sleight of your hand you gave a glorious direction to the strong-aimed spear of your beloved demigod."

Mr. G. Butt an Garrick 22. März 1777. Priv. Corr. II, 211.

58. "It was said of Booth, who would sometimes act lazily, that Lear was one of those parts which he never slighted." Davies, Miscell. II, 276.

59. "Mr. Macklin speaks of Boheme's stage-abilities with great approbation. To his Lear he gave a trait, he says, of the antique. In his person he was tall, his features were expressive, with something of the venerable cast, which gave force and authority to the various situations and passions of the character; the tones of his voice very equally powerful and harmonious, and his whole action suited to the age and feelings of Lear." Davies, Miscell. II, 276f.

"60. Quin, who had acted Gloster in the same play many years with great

approbation of the public, was after the death of Boheme, persuaded to try his abilities in Lear. No less than twenty two rehearsals were demanded by him; but he, being at that time young and dissipated, attended only two of them. He fell infinitely short of his predecessor in almost every scene of Lear. Quin felt neither the tender nor the violent emotions of the soul, and therefore should not have hazarded his reputation in a part for which nature unfitted him."

Davies, Miscell II, 277 f.

"Quin, at the time, was admired in that character, but to express a quick succession of passions was not his talent." Murphy I, 27.

61. "He served his clerkship and that was his only education. To poetry he was a total stranger; and yet, uninformed as he was, illiterate and destitute of all critical knowledge, he was led by the impulse of nature to the profession of an actor. He was tall and his frame was in just proportion; but the habit of projecting his head forward, gave him the appearance of being high shouldered. He ought to have frequented a school for grown gentlemen to dance; for though he walked the stage with ease, he wanted grace in all motions. He had, however, other requisites in a high degree. His voice was extensive and harmonious somewhat like Barry's, but not so powerful. To a warm imagination he added great sensibility." Murphy II, 7 f.

Im Januar 1764 wurde er für Drury Lane engagiert.

62. Barry wurde am 19. Nov. 1719 in der Nähe von Dublin geboren. Er debütierte im Winter 1745 in Dublin als Othello. "In short so much did Barry establish his reputation as an actor in this and some other subsequent parts, that Garrick, who was then playing in Dublin, and at the same Theatre, wrote over several letters to his friends in confirmation of his uncommon talents; and in one particularly described him "as the best lover he had ever seen on any stage."

Cooke 155 f.

"Barry was in his person above five feet eleven inches high, finely formed, and possessing a countenance in which manliness and sweetness of feature were so happily blended, as formed one of the best imitations of the Apolle Belvidere. With this fine commanding figure, he was so much in the free and easy management of his limbs, as never to look encumbered, or present an ungraceful attitude, in all his various movements on the Stage. — — — To this figure he added a voice so peculiarly musical, as, very early in life, obtained him the character of "The Silver-toned Barry"; which in all his love scenes, (lighted up by the smiles of such a countenance) was persuasion itself." Cooke 178/9.

Barry was so doubtful of his own excellence, that he used to ask the old experienced stage-carpenters, at rehearsals, to give him their opinion how he acted such and such a passage; but used to call them aside for this purpose. This diffidence was more remarkable in Barry, who was the finest actor in his walk that has appeared on the English stage. O'Keeffe I, 321.

63. "Barry's figure in this part was dignified and venerable; and some passages were so well suited to his voice, particulary the curse, as to make a considerable impression." Cooke 368.

64. "In King Lear (which was likewise a bone of contention between the rival performers) Garrick, however, had the advantage; for though Barry was very impressive in some passages, Garrick's was a finer study, and a more per-

fect general exhibition. The best judges of that day thought so, as appears by the two following epigrams which were much talked of at that time:

On the two Lears.

"The town has found out different ways
To praise the different Lears:
To Barry they give loud huzzas;
To Garrick—only tears.

Another:

A King--nay, every inch a King;
Such Barry doth appear:
But Garrick's quite a different thing;
He's every inch King Lear'." Cooke 161f.

Theophilus Cibber erwiderte auf dieses Epigramm:

"Criticks attend—and judge the rival Lears;
Whilst each commands applause, and each your tears:
Then own this truth—well he performs his part
Who touches—even Garrick to the heart."

I have had an Epigram sent me which I shall venture to repeat.

When kingly Barry acts—the boxes ring
With echoing praise—'Ay, every inch a King.'
When Garrick dwindling whines—th'assenting house
Re—whispers aptly back—'a Mouse, a Mouse."

Genest IV, 469.

65. "He (Barry) could not, with propriety, represent the old king out of his senses. He started, took long and hasty steps, stared about him in a vague wild manner, and his voice was by no means in unison with the sentiment".

Murphy I, 27.

66. "With what emphatic rage does he pronounce:
Darkness and devils—saddle my horses;
Call my train together." (Derrick) Knight 326.

67. "In Lear we are told, "That his fire was ardent, and his feelings remarkably energetic; but that, in uttering the imprecations in general, he was more rapid than Garrick: nor were his feelings attended with those struggles of parental affection, and those powerful emotions of conflicting passions, so visible in every look and attitude of our great Roscius." Cooke 367.

68. "In uttering the imprecation on Goneril, Booth was more rapid than Garrick, his fire was ardent and his feelings were remarkably energetic, but they were not attended with those strugglings of parental affection, and those powerful emotions of conflicting passions, so visible in every look, action, and attitude, of our great Roscins. I have heard certain critics complain, that, in pronouncing this denunciation, Garrick was too deliberate, and not so quick in the emission of his words as he ought to have been; that he did not yield to that impetuosity which his particular situation required. But we should reflect, that Lear is not agitated by one passion only, that he is not moved by rage, by grief, and indignation, singly, but by a tumultuous combination of them all together, where all claim

to be heard at once and where one naturally interrupts the progress of the other. Besides, the lines are so full of rich and distinct matter, that few men can roll them off with any degree of swiftness. Shakespeare, we should consider, too, wrote them for the mouth of one who was to assume the action of an old man of fourscore, for a father as well as a monarch, in whom the most bitter execrations are accompanied with extreme anguish, with deep sighs, and involuntary tears. Garrick rendered the curse to terribly affecting to the audience, that, during his utterance of it, they seemed to shrink from it as from a blast of lightning. His preparation for it was so extremely affecting, his throwing away his crutch, kneeling on one knee, clasping his hands together, and lifting his eyes towards heaven, presented a picture worthy the pencil of a Raphael."

Davies, Miscell. II, 279 f.

Cooke 367, braucht, wohl in Abhängigkeit von Davies bei Schilderung dieser Scene fast genau dieselben Worte.

69. "What heart of sensibility is there that does not swell with horror at the awful solemnity with which he utters the curse of

Blasts upon thee.
Th'untented woundings of a father's curse
Pierce every sense.

"How beautifully expressive appears the bitterness of his anger, subsiding into a reflection upon his own folly! How artfully does he endeavour to suppress the justly provoked tear, when he says,

Old fond eyes,
Lament this cause again, I'll pluck ye out,
And cast ye with the water that ye lose
To temper clay.

His manner of conveying his feeling here, makes every other eye overflow; the alteration of his countenance from sensibility to madness, the foolish laugh, and indeed his whole performance of the mad part, must impress everybody capable of the smallest tenderness. I never see him coming down from one corner of the stage which his old grey hair standing, as it were, erect upon his head, his face filled with horror and attention, his hands expanded, and his whole frame actuated by a dreadful solemnity, but I am astounded, and share in all his distresses; nay, as Shakespeare in some different place, with elegance observes upon another subject, 'one might interpret from the dumbness of his gesture.'

(Derrick) Knight 326 f.

70. Foote war vielmehr Schriftsteller als Schauspieler. Er „war ohne Widerrede ein großer und fruchtbarer Geist: sein komischer Witz gab keinem Schriftsteller des Zeitalters nach, wo er nicht gar den meisten überlegen war; seine dramatischen Stücke waren zwar größtenteils unvollendet und verschiedene derselben wenig mehr als flüchtige Entwürfe; aber es waren immer Entwürfe eines Meisters, Entwürfe eines Kopfes, welcher sie bei anhaltender Ausarbeitung zur Vollkommenheit hätte bringen können. Davies II, 262.

71. "You fall precipitately on your knees, extend your arms, clench your hands, set your teeth, and with a savage distraction in your look, trembling in all your limbs, and your eyes pointed to Heaven (the whole expressing a fullness of

rage and revenge) you begin 'Hear Nature, dear goddess' with a broken, eager, inward utterance, and from thence rising in every line in loudness and rapidity of voice till you come to 'And feel how sharper than a serpent's tooth' etc. Then you are struck at once with your daughter's ingratitude; and bursting into tears, with a most sorrowful tone of voice, you say 'Go-go, my people."

72. "This was a dramatic situation utterly unknown to Booth, Boheme, and Quin, because this affecting passage was omitted in Tate's alteration of Lear. It was happily restored by Mr. Garrick. who knew its beauty. He threw himself on both knees, with his hands clasped, and, in a supplicating tone, repeated this touching, though ironical, petition." Davies, Miscell. II, 293.

73. "His saying, in the bitterness of his anger 'I will do such things—what they are, I know not' and his sudden recollection of his own want of power, were so pitiable as to touch the heart of every spectator." O'Keeffe I, 81.

74. Kemble sagte von ihm: "The excellence of Garrick's Lear, as I apprehend, was not that it represented ordinary madness, but that it represented the madness of a dethroned king. It might have been a most accurate copy of the general distortions of the patients in Bedlam, without bearing any resemblance to the royal and poetical lunatic of Shakespeare." Mathews, Memoirs.

75. "It was in Lear's madness that Garrick's genius was remarkably distinguished. He had no sudden starts, no violent gesticulation; his movements were slow and feeble; misery was depicted in his countenance; he moved his head in the most deliberate manner; his eyes were fixed, or if they turned to any one near him he made a pause and fixed his look on the person after much delay; his features of the same time telling what he was going to say, before he uttered a word. During the whole time he presented a sight of woe and misery, and a total alienation of mind from every idea but that of his unkind daughters."

Murphy I, 27.

76. "In Cordelia's falling on her knees, and imploring his benediction, Lear kneels to his daughter, not knowing who she was or what he did.

The several breaks and interruptions, of imperfect reason and recovering sense, are superior to all commendation, and breathe the most affecting pathos:

—I am mightily abus'd!
I should die with pity to see another thus!
I fear I am not in my perfect mind.

At last he recollects his dear Cordelia:

—Do not laugh at me:
For, as I am a man, I think that lady
To be my child, Cordelia!

The audience, which had been sighing at the former part of the scene, could not sustain this affecting climax, but broke out into loud exclamations."

Davies, Miscell. II, 317.

"Be your tears wet?

says Lear, putting his hand upon the cheeks of Cordelia: as if he had said: Can you realy feel grief for one who so cruelly treated you."

Davies, Miscell. II, 318.

77. "In the preceding scenes of Lear, Garrick had displayed all the force of quick transition from one passion to another: he had, from the most violent rage, descended to sedate calmness; had seized, with unutterable sensibility, the various impressions of terror, and faithfully represented all the turbid passions of the soul; he had pursued the progress of agonizing feelings to madness in several stages: Yet, after he had done all this, he exhibited himself in this fine scene, in such a superior taste, as to make it more interesting than anything the audience had already enjoyed." Davies, Miscell. II, 319 f.

78. "Why did he fall asleep in Lear? Is the act necessary in the Play? What is the intent? It is not conducive to forward the Fable. It does not produce any incident, speech, sentiment, passion or reflection.—It does not mark or develop any part of the Character. It is one of Shakespeare's weak redundancies, pardonable in him, who wrote in a barbarous age, as to the Drama, but most unpardonable in an Actor in these times." Kirkman II, 259.

79. "In the scene where Lear is represented asleep in Cordelia's lap, and where he breaks out,

"Old Lear shall be a King again",

Booth was inimitably expressive, from the full tones of his voice, and the admirable manner of harmonizing his words. Upon the whole, Booth rendered the character of Lear less terrible than Garrick; but the latter filled up the whole with a truth, energy and fire, which all who ever saw him, must remember with gratitude and enthusiasm." Cooke 368.

80. "He (Garrick) was acquainted with a worthy man, who lived in Leman-street, Goodman's Fields; this friend had an only daughter, about two years old; he stood at his dining-room window, fondling the child, and dangling it in his arms, when it was his misfortune to drop the infant into a flagged area, and killed it on the spot. He remained at his window screaming in agonies of grief. The neighbours flocked to the house, took up the child, and delivered it dead to the unhappy father, who wept bitterly, and filled the street with lamentations. He lost his senses, and from that moment never recovered his understanding. As he had a sufficient fortune, his friends chose to let him remain in his house, under two keepers appointed by Dr. Monro. Garrick frequently went to see his distracted friend, who passed the remainder of his life in going to the window, and there playing in fancy with his child. After some dalliance, he dropped it, and, bursting into a flood of tears, filled the house with shrieks of grief and bitter anguish. He then sat down, in a pensive mood, his eyes fixed on one object, at times looking slowly round him, as if to implore compassion. Garrick was often present at this scene of misery, and was ever after used to say, that it gave him the first idea of King Lear's madness. . . . There it was, said Garrick that I learned to imitate madness; I copied nature, and to that owed my success in King Lear." Murphy I, 28 f.

81. "He leaned on the back of a chair, played in dalliance with the infant, and on a sudden seemed to let it fall. In that instant, he broke out in lamentations: his looks expressive of the wildest horror, his broken voice, and dismal outcries, made the deepest impression. Tears gushed from every eye."
Murphy II, 17.

82. "His powers in Richard and King Lear were seen with delight and astonishment. When on the following night he descended to the tobacco-boy, the public were convinced that there was nothing in human life that such a genius was not able to represent in the most striking, the most true, and genuine stile of imitation. . . . From the noblest passions, he could descend to the various foibles of mankind, and, by the force of ridicule, excite the sensation of mirth and laughter." Murphy I, 38.

83. "He travelled in company with Mrs. Woffington, a celebrated actress, in the bloom of youth, possessed of a fine figure, great beauty and every elegant accomplishment. Her understanding was superior to the generality of her sex. Forgive her one female error, and it might fairly be said of her, that she was adorned with every virtue: honour, truth, benevolence, and charity, were her distinguishing qualities. Her conversation was in a stile of elegance, always pleasing, and often instructive. She abounded in wit, but not of that wild sort which breaks out in sudden flashes, often troublesome and impertinent. Her judgement restrained her within due bounds. On the stage she displayed her talents in the brightest lustre. Genteel comedy was her province. . . . Above all, Sir Harry Wildair raised her to the summit of fame. Wilkes had shone in that character without a rival. In twelve years after him, Mrs. Woffington undertook the part, and the actors, even Garrick himself, made a voluntary resignation to Mrs. Woffington. She was the only Sir Harry Wildair during the remainder of her life. Her figure was in perfect symmetry, her deportment graceful and sufficiently manly. She used to relate, with gaiety and good humour, an anecdote that occurred between herself and Quin. On one of the nights, when she performed Sir Harry, she finished a scene with a prodigious thunder of applause, and, running into the Green Room elate with joy, found Quin sitting there. "Mr. Quin said she, "I have played this part so often that half the town believe me to be a real man." Quin, in his rough stile made answer: "Madam, the other half know you to be a woman." Murphy I, 35 ff.

"How she was considered as an actress may be estimated from the following theatrical record, where Victor tells us, that, although her article with the manager was but four hundred pounds, yes by four of her characters, performed ten nights each that season, viz. Lady Townly, Maria in the Nonjuror, Sir Harry Wildair, and Hermione, she brought four thousand pounds; an instance, he adds, never known in any theatre from four old stock plays, and in two of which the Manager bore no part.

The next year Sheridan liberally enlarged her salary to eight hundred pounds; and though it was to be imagin'd that her force to draw audiences must be weakened, yet the profits at closing the Theatre did not fall short of more than three hundred pounds of the first season." Cooke 129.

84. "Mr. Garrick thinks it proper to acquaint the town that he did not take 'The Fair Penitent' (as was given out) for his benefit, that play being disapproved of by several ladies and gentlemen, but, by particular desire, deferred it till 'Hamlet' could be ready, which will be played on Thursday next—the part of Hamlet by Mr. Garrick, Ophelia by Mrs. Woffinton". Fitzgerald 63.

85. "It was not, for instance, till after his first return from Dublin, where he had prepared himself by several exhibitions, that he brought Hamlet forward

on the London stage; and then performed it so characteristically just, that it has been observed by many who remembered his first appearance that through the remainder of his life, he had little to add to his excellence." Cooke 109.

86. "Till you came upon the stage to let us know that the music would not attend you, I never thought of it; and, as it was formerly said of Milton's poetry, that it was so sublime and grand in itself that it needed not the embellishments of rhyme, so can I say of you in the part of Hamlet, that the satisfaction I received from thence was so great, that music could not have added any thing to make it more complete than it was. Priv. Corr. I, 14.

87. "We all agreed ... whatever acclamations had been made by the audience, that upon the whole you had acted the part ill. Our reason was, that you had not entered into the true character of Hamlet; in whom, notwithstanding the present affliction of his mind, there is a certain dry humour and quaintness of temper, that you had by no means hit upon. Instead of that lovely, unfortunate creature, in whose happiness the reader so warmly interests himself, and whose misfortunes he looks upon as his own, you exhibited a hot testy fellow, for ever flying into a passion, even where there was no provocation in the world."
Priv. Corr. I, 26.

88. "A gentleman present assuring us you mended greatly every time, and that you then acted the part incomparably better than you had done at first, we all agreed to go the next night. Accordingly we went, and were not a little surprised to see what an improvement you had made in so short a time. But we still thought you in many places too warm, and that, by being so, you instilled a certain meanness into the character that the poet assuredly never intended."
Priv. Corr. I. 27.

89. ... "I will observe to you, that repeating these words—"Methinks I see my father"—you express as much concern in the pronunciation and look that attends them, as if Hamlet spoke them in the meaning Horatio understand him; which you know very well is not the case. I leave it, therefore, to your judgement to determine whether a little less emotion would not become that passage better, as Hamlet knows he is only speaking of his own imagination, though Horatio supposes very naturally, from what he had seen, that he speaks of the visible apparition of his father. I own, it is difficult to distinguish between that emotion which would naturally arise from his picturing a deceased parent to his own mind. and that which would result from a fancy that he really saw him; but yet there is such a real difference as I am assured you can express without difficulty."
Priv. Corr. I, 11.

90. "I am glad you have changed the pronunciation of that word I made bold to mention ... You are either too complaisant in telling me we were of the same opinion as to these words—"Methinks I see my father"—or you did not express what you intended by your action at that passage. The eyes intently fixed on one point, and the stretched-out arm directed to the same point, is a very expressive and proper attitude, if you speak the words in a literal sense. But these actions limit the words to this sense; and are therefore improper to them, if their meaning be figurative, as I said in my last it seemed to be to me; and so, I dare say, you will think, upon recollecting that Hamlet's

thoughts are then employed in the admiration of his father; to raise the idea of which admiration, he uses this poetic hyperbole; the plain meaning of which, in prose, is surely no more than if he had said 'I have a clear remembrance of all my father's virtues at this moment'. Believe me, it is no obstinacy that makes me persist in this opinion, but the apparent truth of it. There is this comfort, that if you are mistaken in this passage, the mistake reaches not the million. But you know how some things decrease in value by the least flaw discernible to learned eyes." Priv. Corr. I, 22.

91. "First then, Sir, I will take the freedom to point out a line in 'Hamlet' wherein I differ from your manner of speaking. 'My father—methinks I see my father'. If I mistake not, you generally pronounce this in a sharp accent, and accompany it with a start; as if it was occasioned by a sudden surprise, and you had a sensible representation of him before your eyes; whereas it appears from what follows, that you are supposed to have only the idea of him in your imagination, or the mind's eye: this being granted, it may be delivered, perhaps, not amiss by a tender composure of the countenance, and in a languid affectionate tone of voice; this manner of pronunciation may be justified from that air of melancholy which characterizes Hamlet at the beginning of the play." Priv. Corr. I, 25.

92. "When Garrick entered the scene, the character he assumed was legible in his countenance; by the force of deep meditation he transformed himself into the very man. He remained fixed in a pensive attitude, and the sentiments that possessed his mind could be discovered by the attentive spectator. When he spoke, the tone of his voice was in unison with the workings of his mind and as soon as he said "I have that within me which surpasses shew", his every feature confirmed and proved the truth. . . . In all these shiftings of the passions, his voice and attitude changed with wonderful celerity, and, at every pause, his face was an index to his mind." Murphy I, 45f.

93. "On the first appearance of the Ghost, such a figure of consternation was never seen. He stood fixed in mute astonishment, and the audience saw him growing paler and paler. After an interval of suspence he spoke in a low trembling accent, and uttered his questions with the greatest difficulty." Murphy I, 47.

94. "Wilks was so far mistaken, in this treatment of Hamlet's Ghost, that Booth, one day at rehearsal, reproached him for it. 'I thought', said he, Bob, that last night you wanted to play at fisty-cuffs with me: you bullied that which you ought to have revered. When I acted the Ghost with Betterton, instead of my awing him, he terrified me. But divinity hung round that man. "To this rebuke, Wilks, with his usual modesty, replied.—Mr. Betterton and Mr. Booth could always act as they pleased: he, for his part, must do as well as he could." Davies, Miscell. III, 31f.

95. "Mr. Macklin, whose judgement merits the utmost deference, differs in his opinion, respecting the behaviour of Hamlet to the Ghost, from Betterton and Garrick. With pleasure I have heard him recite the speech of Hamlet to the Ghost, which he did with much force and energy. After the short ejaculation of 'Angels and ministers of grace, defend us!' he endeavoured to conquer that fear

and terror into which he was naturally thrown by the first right of the vision, and uttered the remainder of the address calmly but respectfully, and with a firm tone of voice, as from one who had subdued his timidity and apprehension."

Davies, Miscell. III, 29.

96. "On the appearance of the Ghost, his passion never rose beyond an almost breathless astonishment, or an impatience, limited by filial reverence, to enquire into the suspected wrongs that may have raised him from his peaceful tomb. Betterton opened the scene with a pause of mute amazement, then rising slowly to a solemn trembling voice, he made the ghost equally terrible to the spectators as to himself" (Murphy II, 177f.) "And", citiert Davies, Miscell. III, 29, aus Cibbers Apology weiter, "in the descriptive part of the natural emotions which the ghastly vision gave him, the boldness of his expostulation was still governed by decency; manly, but not braving; his voice never rising to that seeming outrage or wild defiance of what he naturally revered."

97. . . . "I own, that upon your first encounter with the Ghost, I observed, with some astonishment, that it was a considerable time before you spoke. I beg of you Sir, to consider that these words,

'Angels and Ministers of grace defend us!'

follow upon the first surprise, and are the immediate effects of it. I grant you, that a little pause after that is highly proper; but to repeat them at the same time, and in the same tone of voice with the speech

'Be thou a Spirit of health', etc.

is very improper, because they are by no means a part of that speech. You certainly kept the audience in a strange suspense, many of whom, I suppose, were afraid, as well as I, that you wanted the assistance of the prompter."

Priv. Corr. I, 13.

98. "When the Ghost beckons Hamlet to follow him, he, enraged at Horatio for detaining him, draws his sword, and in that manner follows the Ghost; presently he returns, Hamlet still following him sword in hand, till the Ghost says

'I am thy Father's spirit'!

at which words Hamlet with a very respectful bow, sheaths his sword; which is as much as to say that, if he had not been a Ghost upon whom he could depend, he dare not have ventured to put up his sword. The absurdity of this custom is plain from the nature of spirits, and from what Marcellus a little before says, that "it is as the air invulnerable". I think it would be much better if Hamlet should at these words,

'By Heaven! I'll make a ghost of him that lets me!'

only put his hand to his sword, and make an attempt to draw it."

Priv. Corr. I, 13.

99. . . . "The entrance of the Ghost comes next under consideration. Here I cannot perceive any necessity for your being held immediately by Marcellus and Horatio. The agony of amazement, I suppose, does not require you to be thus supported at the first. It would probably be more natural for them, though perhaps not altogether so easy, to fall into an attitude of terror and consternation during the time you are addressing the Ghost. I think this action the more necessary to be oberved, because it gives you at the same time no opportunity

of making those several struggles to get loose when you are speaking, and which appear to me equally improper, whilst you are yet ignorant of the Spirit's intention, and are entirely lost in fear and surprise. When you come, indeed, to this line,

'It will not speak: then will I follow it';

an effort to advance is just, and it is then proper for the soldiers to prevent it by seizing your arms." Priv. Corr. I, 25f.

100. "Now, I make no doubt but the next line, which is absurdly given to the Ghost, was intended by the author for Hamlet

"Oh horrible! oh horrible! most horrible!"

This exclamation comes very properly and naturally from Hamlet in this place; and in my opinion, when justly spoken, would add very much to the solemnity and horror of this dreadful scene; and the Ghost's pause in this place would give the audience a stronger idea of the lines above-mentioned, especially when assisted with proper action and gesture. Besides, if you consider that the narrative part of the Ghost's speech ends at those lines, it seems absurd that Hamlet should say nothing in this place; what follows is only advice to Hamlet how to proceed.

"If thou hast Nature in thee, bear it not;
Let not the royal bed" etc.

I make no doubt but that you are already convinced by what I have said that the line in question ought to be given to Hamlet; yet to put it in a clearer light, you will please to observe, that almost all that Hamlet says in this interview with the Ghost is exclamatory—Alas poor ghost! Oh, Heaven! Oh, my prophetic soul! Oh, all you host of heaven! etc. Another advantage in my opinion, would attend this alteration: it would give you, as an actor, an opportunity of varying your attitude when you speak the line; which, as it is now acted, must needs be very troublesome to you during that long speech." Priv. Corr. I, 23f.

101. "In that part where Polonius tells Hamlet the actors are come, and Hamlet stops his mouth with crying Buz, what mighty crime had the old fellow committed, that the other, who is supposed to be a generous and good-natured man, should resent it with such a passionate look and action as you there use? It is true, Hamlet thinks him a tiresome old wretch: but that does not warrant his resenting an innocent speech in such a manner as to make himself appear of a choleric temper. Again, where Polonius tells him he will use the actors according to their deserts, which is certainly a very rational speech, why must H. contradict him in that pettish manner? Is it not more reasonable to suppose he does it in a mild and grave way?" Priv. Corr. I, 27.

102. "Polonius was always acted by what is termed a low comedian: By Lovell, Nokes, and Cross, in former times; who were succeeded by Griffin, Hippisley, Taswell, and Shuter; and these again by Wilson, Baddeley, and Edwin, in the present times." Davies, Miscell. III, 41.

103. "Abont five and twenty years since, Mr. Garrick had formed a notion, that the character of Polonius had been mistaken and misrepresented by the players, and that he was not designed by the author to excite langhter and be an object of ridicule. He imagined, I suppose, with his friend Dr. Johnson, that his false reasoning and false wit were mere accidents in character: and that his

leading feature was dotage encroaching upon wisdom, which by the bye is no object of theatrical satire, and far from being, what is averred by the great commentator, a noble design in the author." Davies, Miscell. III, 41.

104. "Full of this opinion, Mr. Garrick persuaded Woodward, on his benefit-night, to put himself in the part of Polonius. And what was the consequence? The character, divested of his ridiculous vivacity, appeared to the audience plat and insipid. His dress was very different from what the part generally wore: the habit was grave and rich, cloth of scarlet and gold. Whether this was in imitation of some statesman of the times I will not be positive, though I have heard it so asserted. So little was the audience pleased with Woodward, or Woodward with himself, that he never after attempted Polonius." Davies, Miscell. III, 42.

105. "I do not understand your leaving aside that bautiful part, his directions to the Players; ... I wish that, instead of it, you would omit that abominable soliloquy, that is such a terrible blot and stain to a character, that, were it not for that, would be complete. I mean that part where Hamlet comes in with a resolution to kill his Uncle, but, finding him at his prayers, he says he will not do it, lest he should do him a piece of service and send him to Heaven." Priv. Corr. I, 13.

106. "His directions to the players were given con amore. He thought it a lecture on his own school of acting, and certainly had in his eye some performers of the day, when he said "There be players that I have seen play, and heard others praise, and that highly etc." Murphy I, 47.

"Mr. Garrick delivered these theatrical precepts with much force and propriety; but he did not accompany them with the condescending quality expected from the high-bred man of rank. He rather sustained the office of a stage-manager, and consummate master of the art, than that of the generous friend and princely monitor." Davies, Miscell. III, 88f.

107. "His self-expostulations and up-braidings of cowardice and pusillanimity were strongly pointed, and blended with marks of contemptuous indignation; the description of his uncle held up, at once, a portrait of horror and derision. When he closed his strong paintings with the epithet, kindless villain! a tear of anguish gave a most pathetic softness to the whole passionate ebullition. One strong feature of Hamlet's character is filial piety: this Garrick preserved through the part. By restoring a few lines, which preceding Hamlets had omitted, he gave a vigour, as well as connection, to the various members of the soliloquy." Davies, Miscell. III, 68.

108. "It is impossible to forget the more than common attention of the audience, which his action and change of voice commanded, when he pronounced

—I have heard
That guilty creatures, sitting at a play—

and the following lines, to the end of the act." Davies, Miscell. III, 69.

109. "Wilks spoke this soliloquy with a pleasing melancholy of countenance and grave despondency of action. He was less skilful in the utterance of sentiment than passion. His greatest fault, in deportment, proceeded from his aptness to mode or shift his ground. It was said of him, by a sour critic, that he could never stand still. This fault he never could entirely free himself from, though often put in mind of it.

Barry not having middle tones in his voice, could not give the requisite grave energy to sentiment; he was therefore obliged, in some situations of character, to raise his powers of speech above their ordinary tone. Garrick, by an expressive countenance and flexible voice, gave full force to the profound reflections of this meditations on futurity, which he pursued, through all their progress, with exquisite judgment and address." Davies, Miscell. III, 77f.

110. "The assumed madness with Ophelia was, by Garrick, in my opinion made too boisterous. He should have remembered that he was reasoning with a young lady, to whom he had professed the tenderness of passion. Wilks retained enough of disguised madness; but, at the same time, preserved the feelings of a lover and the delicacy of the gentleman. Barry was not so violent as Garrick, and was consequently nearer to the intention of the author. Sheridan, Smith and Henderson, have all, in this scene, avoided a manner too outrageous." Davies, Miscell. III, 79f.

111. "In the uttering of this line and a half, it was Garrick's constant practice to pull out a white handkerchief, and, walking about the stage, to twirl it round with vehemence. This action can incur no just censure, except from its constant repetition. He of all the players, I ever saw, gave the greatest variety to action and deportment; nor could I help wondering, that so great an artist should, in this instance, tie himself down to one particular mode, when his situation would admit of so many. The conforming to an uniform method of action makes the whole appear a lesson got by rote rather than the effort of genuine feeling." Davies, Miscell. III, 93f.

112. "The closet-scene with his mother was highly interesting, warm, and pathetic. He spoke daggers to her, till her conscience turned her eyes inward on her own guilt. In the various soliloquies, which have never been equalled by any writer, ancient or modern, Garrick proved himself the proper organ of Shakespeare's genius." Murphy I, 48.

113. "The scene between Hamlet and Ophelia, and likewise that with the Queen, you played so inimitably well, and with such strict justice, that I never saw any thing equal to it in my life; and indeed I can almost say the same of the whole character." Priv. Corr. I, 13.

"Here he had an ample field to display that fine expression of countenance, energy of speech, and warmth of passion, for which he was so justly admired. To argumentative reproof he gave full vigour; nor was he deficient in those filial regards which a son should feel for a mother unhappily mistled. His address to the Ghost was reverentially awful, as well as transcendently moving. His eye, marked with grief and filial love, pursued the melancholy shade to his exit. His recovery from that situation was characteristically striking and his final exhortation to his mother ardent and pathetic. "Except in the delicacy of address to a lady, in which Wilks and Barry excelled all mortals, Garrick was, in this scene, a most perfect Hamlet." Davies, Miscell. III, 114f.

114. At the appearance of the Ghost, in this scene, Hamlet immediately rises from his seat affrighted; at the same time he contrives to kick down his chair, which by making a sudden noise, it was imagined would contribute to the perturbation and terror of the incident. But this, in my opinion, is a poor stage-

trick, and should be avoided; it tends to make the author solicitous about a trifle, when more important matter demands his attention."

Davies, Miscell. III, 108.

"Ireland tells us that the chair, on which Garrick used to sit, was different from that approbriated to the Queen, the feet being tapered and placed so much under the seat that it fell with a touch." Genest V, 347.

115. "Do you think, Sir, Hamlet would address himself to the Grave-digger so very seriously? His discourse with Horatio before that point of time, and his reflections afterward, are out of the question. But, does not that droll character he talks with require a behaviour something more light and degagé, than when he moralizes with his friend, who is a high character in comparison?"

Priv. Corr. I.

116. "I observed with pleasure to-night, that you were something easier with Goodman Delver: the melancholy essential to the character in general should, I think, have hindered the great author from representing him engaged in that trifling dialogue; but as Hamlet must quibble with the peasant, surely you can never be censured for putting on that air and countenance, which is agreeable to the sentiments you are uttering. You may remember, too, that whatever degree of ease is expressed in talking with the clown is supposed to be put on, and not real, so that the melancholy essential to the character is not thereby violated, any more than by the madness which is assumed before."

Priv. Corr. I, 21.

117. "Now considering the interest he has in Ophelia, and the suddenness with which he learns the news of her death, is it not to be supposed he is seized with horror, and breaks out into a loud exclamation? Or, if the violence of his grief be imagined so great as to take away his strength, his concern might be shown in a faint and trembling voice: and I own I should prefer this last manner. However, one way or the other, he ought to show himself pierced to the quick. The presence of the King and Queen can be no restraint upon him, since he is supposed to be at a distance from them and not perceived by them. It is a little surprising that, having generally too much fire, you should be so very calm in this place: for, certainly, if you were supposed to be a hired mourner, and to be paid for repeating the sentence, you could not do it with more seeming unconcern." Priv. Corr. I, 27.

118. Great Sir, Borough, 13th April, 1772.

Give me leave to express my mind: to see you act, even ennobles me. No one living can please a judicions person like you. In Don Felix how great art thou!

In Hamlet, O Garrick! thou raisest the human mind above itself! But why should I mention particulars? for thou art great in every thing. To an intelligent person, it must be the most agreeable and noble entertainment to see so masterly a performer. O Garrick! you please the mind beyond any description in all your actions. That you may have health and long life, and oblige the public as often as you can upon the stage, is the hearty wish of numbers, and of none more than the writer of this A Surgeon.

Priv. Corr. I, 464f.

Rev. Mr. Nott to Mr. Garrick. Tuesday noon. (May 1774).

My Dear Sir,

Since I am not fortunate enough to meet with you at home, let these few lines thank you for the highest entertainment you ever yet afforded me. Your management of your part was in some instances new; in every instance it was great, excellent and just. For I think you were as superior to yourself in Hamlet that night, as you are superior to all the world in every other character you attempt. I will ask one more favour of you, and then farewell, a long farewell till next year! Priv. Corr. I, 629.

"I have at last had the entire satisfaction to see Garrick in 'Hamlet.' I would not wrong him and myself so much as to tell you what I think of it; it is sufficient that you have seen him: I pity those who have not. Posterity will never be able to form the slightest idea of his perfections. The more I see him, the more I wonder and admire: whenever he does any thing capital, they are so kind as to get me into the pit, which increases the pleasure tenfold. He has acted almost all his comic characters for the last time. I have seen him within these three weeks take leave of Benedict, Sir John Brute, Kitely, Abel Drugger, Archer and Leon. It seems to me, on these occasions, as if I was assisting at the funeral obsequies of the different poets. I fell almost as much pain as pleasure. He is quite happy at the project of his release." Priv. Corr. II, 148.

119. "In the performance of this character we must, as in Richard, place Mr. Garrick far before any other competitor; his reception of, and address to the Ghost; his natural, picturesque attitude, terror-struck features, low, tremulous expression, rising in harmonious gradation, with the climax of his speech and feeling, all give us the most pleasing, we had almost said, astonishing sensibility; in all the pointed parts of the dialogue his matchless eyes anticipate his tongue, and impress the meaning upon us with double force; no man ever did, nor possibly ever will, speak hemistics, broken sentences, and make transitions with such penetrating effect; in this lies the indisputable superiority of our modern Roscius; that where other performers, and good ones too, pass unnoticed, he is frequently great; where an author is languid, he gives him spirit; where powerful due support; out of many instances we shall select only two: First, where Hamlet says to his interposing friends—I say, away—then turning to the Ghost—Go on—I'll follow.—His variation from extreme passion to reverential awe, is so forceably expressed in eyes, features, attitude, and voice, that every heart must feel; the second is in the third act where the Queen says, the Ghost is but the coinage of his brain; his turning short from looking after the apparition with wildness of terror, and viewing his mother with pathetic concern, is most happily executed." Dramat. Cens. I, 55f.

120. "He found himself but a row or two from the stage. He was a little shocked at the oldish face, the bulky figure, the enormous heels made to give him height, and the almost grotesque air of decay. He neglected a very lamentable exhibition of failing powers; but was surprised, delighted, and almost confounded at the spirit, truth, and power of the acting—presently had forgotten the paint and wrinkles, the high-heeled shoes, and the bulky figure, and saw nothing but Shakespeare's Prince." Fitzgerald 278.

121. "In der ersten Reihe der ersten Galerie nahmen also für diesen Abend

unser Freund Jones, Frau Miller mit ihrer jüngern Tochter und Rebhuhn im Schauspiel Platz. Letzterer erklärte sofort: Es sei der schönste Saal, den er je gesehen und behauptete, als die Ouvertüre gespielt war, es sei zum Bewundern, wie so viele Spieler und Geiger so auf einmal spielen könnten, ohne sich einander herauszubringen.

. . . . . .

Sobald das Stück selbst, „Hamlet, Prinz von Dänemark", begann, war Rebhuhn ganz Ohr und Aufmerksamkeit, und sprach nun kein Wort mehr, bis zum Erscheinen des Geistes. Nun aber fragte er Jones unruhig: wer der Fremde in dem sonderbaren Anzuge sei, der, wie er sagte, einem Kupferstiche glich, den er gesehen hätte.

„Traun, es ist doch keine Rüstung? kein Panzer, den er an hat?" fuhr er fort. — Jones antwortete, es wäre der Geist! Hierauf erwiderte Rebhuhn lächelnd: „Machen Sie mir so was nicht weis, gnäd'ger Herr. Kann ich gleich nicht eigentlich behaupten, wirklich in meinem Leben einen Geist gesehen zu haben, so weiß ich doch, daß ich wohl einen kennen würde, wenn ich ihn sähe, besser, als der hier ihm ähnlich sieht. Nein, nein, gnäd'ger Herr, Geister erscheinen nicht in solchen Anzügen, wie der da".

In diesem Glauben, der in seiner Nachbarschaft viel Lachen erregte, ließ man den guten Rebhuhn, bis zu der Szene zwischen dem Geist und Hamlet, wo er denn unserm Garrick den Glauben schenken mußte, den er seinem Herrn versagt hatte, und so heftig zu zittern und zu beben anfing, daß seine Knie hörbar gegeneinander schlugen. Jetzt fragte ihn Jones seinerseits, was ihm sei, und ob er sich vor dem gepanzerten Mann da auf der Bühne etwa fürchte?

„O Jemine! gnädiger Herr", begann er hierauf, „ich sehe nun wohl, daß es so war, wie Sie mir vorhin sagten. Ich fürchte mich zwar vor nichts in der Welt; denn ich weiß, es ist alles nur Spiel, und wenns auch wirklich ein Geist wäre, so könnte er mir in dieser Entfernung und vor so vielen Menschen doch nichts tun, — aber dennoch — wenn ich Angst habe, so bin ich mein Seel' nicht der Einzige hier."

„Der Tausend", sprach Jones hierauf, „wer außer Dir, meinst Du wohl, wäre noch so ein Hasenfuß, wie Du?"

„Ei, nennen Sie mich immerhin, wie Sie wollen", fiel Rebhuhn wieder ein; „aber wenn der kleine Herr da auf der Bühne nicht erschrocken ist und Furcht hat, so habe ich in meinem Leben keinen erschrockenen Menschen gesehen. — Ja, ja — mit Dir gehn! Nicht wahr? Daß ich ein Narr wäre? Willst Du? — Der Himmel sei Dir gnädig für Deine Tollkühnheit! — So ist Dir ganz recht, wenn Dir was geschieht? — Dir folgen? Das wäre mir recht! Dem Leibhaftigen folgte ich ebenso gern! Ja, vielleicht ist er's selber — der Schwarze! — Denn er kann jede Gestalt annehmen, die er will — das wissen wir ja. — Schau! Da ist er wieder. — Halt! Nicht weiter! Du bist weit genug mitgegangen — weiter, als ich für meinen Teil für des Königs ganzes Land ginge."

Jones wollte sprechen, allein Rebhuhn rief ihm zu: „Still, lieber Herr, still, still! Hören Sie denn nicht?"

Hierauf saß er während der ganzen Rede des Geistes, die Augen starr bald hinauf, bald auf Hamlet gerichtet, den Mund weit offen, und alle Übergänge von

einer Leidenschaft zur andern, wie sie sich in Hamlets Mienen ausdrückten, auf seinem Gesichte.

Als dieser Auftritt vorüber war, sagte Jones zu ihm: „Nun, Rebhuhn, das muß ich sagen, Ihr übertrefft meine Erwartung. Ihr genießt das Schauspiel in der Tat, und in höherem Grade, als ich für möglich hielt es zu genießen.“

„Freilich, gnädiger Herr“, antwortete Rebhuhn; „doch wenn Sie sich vor dem Bösen nicht fürchten, so ist's nicht meine Schuld; aber einem ehrlichen Christenkinde ist's verzeihlich, daß er vor so was erschrickt, wenn unsereins gleich weiß, daß nichts weiter daran ist. Ich sage damit nicht, daß ich mich vor dem Gespenst gefürchtet hätte; denn ich wußte es wohl, daß das nur ein Mensch in so einem sonderbaren Anzuge war; aber, wie ich den kleinen Mann selber so erschrocken sah — da packt' es mich!“

„Und denkst Du denn“, fragte Jones wieder, „daß er wirklich erschrocken war und sich fürchtete?“

„Freilich Herr“, entgegnete Rebhuhn, „sahen Sie denn nicht, wie, als er nachher erfuhr, daß es seines eigenen Vaters Geist war, der im Garten so schändlich ermordet wurde, ihn da allmählich die Furcht verließ und wie der Schmerz ihn stumm machte, gerade wie es unsereinem gegangen wäre, wenn man in dem Fall gewesen wäre. — Aber still! Horch! — Was für ein Getös? Da — da ist's wieder! Wahrhaftig, ich bin froh, daß ich nicht da unten zu sein brauche, wo die sind, wenn ich gleich weiß, daß an dem ganzen Wesen nichts daran ist.“

Hierauf stierte er wieder auf Hamlet hin und rief aus: „Ja, ja, zieh Du nur Dein Schwert! Was vermag Dein Schwert gegen die Macht des höllischen Feindes!“

Während des ganzen zweiten Aktes machte Rebhuhn nur sehr wenige Bemerkungen. Dagegen bewunderte er die Schönheit der Anzüge höchlich und konnte sich nicht entbrechen, über den König zu bemerken: Da sieht man, wie man betrogen werden kann! Nulla fides fronti ist doch ein wahres Sprichwort. Wer sollte glauben, wenn man diesen König so sieht, daß er einen Mord auf dem Herzen hat.“

Hierauf erkundigte er sich wieder nach dem Geiste; aber Jones, der ihn von neuem überrascht zu sehen wünschte, antwortete ihm bloß, „er würde ihn vielleicht bald, und zwar mit Donner und Blitz, wieder erscheinen sehen.“

Rebhuhn saß nun in ängstlicher Erwartung dieser Erscheinung da, und rief, als der Geist von neuem auftrat, mit bebender Stimme: „Da ist er, gnädiger Herr, da ist er! Was sagen Sie nun? Ist der erschrocken oder nicht? — So sehr, denke ich, wie ich selber und kein Mensch, mein ich, kann sich dabei der Furcht erwehren: Traun, icht möchte nicht — in des Herrn — wie heißt er gleich? — Junker Hamlet seiner Stelle sein — nicht um die Welt? — Gott steh mir bei! Was ist nun aus dem Geist geworden? So wahr ich eine lebendige Seele bin, ich glaube, er sank unter — in die Erde!“

„Du hast ganz recht gesehen“, antwortete Jones.

„Nun freilich“, sprach Rebhuhn; „ich weiß wohl; ist alles nur Spiel — und, wenn an alle dem was dran wäre, so würde Frau Miller, meine Seel' nicht so lachen. Denn freilich, was Sie betrifft, gnädiger Herr, Sie fürchten sich nicht, glaub' ich, und wenn der Leibhaftige in eigner Person vor Ihnen stände. Da — da — da — wahrhaftig, kein Wunder ist's, Freund, daß Du so wütend bist; hau'

sie in Stücken, die abscheuliche Hexe! Wär' sie nur meine Mutter — ich hätt's längst getan! Wahrhaftig, alle kindliche Pflicht hört auf, bei so abscheulichen Taten! — Ja, schier Dich zum Henker, Du Metze Du — ich hasse Dich wie die Sünde!"

Von nun an verhielt sich unser Kritiker bis zu dem Schauspiel, das Hamlet vor dem König aufführen läßt, ziemlich ruhig. Dies verstand er anfangs nicht, bis Jones es ihm erklärte; kaum hatte er es aber gefaßt, als er sich von neuem zu kreuzen und zu segnen anfing, daß er keinen Mord auf dem Herzen habe. Dann kehrte er sich wieder zu Madame Miller und fragte sie: Ob sie nicht meine, daß der König sich getroffen fühle, trotzdem, daß er ein guter Schauspieler sei, und alles nur mögliche tue, um es zu verbergen. „Nun wahrhaftig" sagte er, „ich möchte nicht zu verantworten haben, was der arme Mann zu verantworten hat, und könnte ich dafür auf einem noch viel höheren Thron sitzen als er. — Kein Wunder, daß er sich aus dem Staube macht — der Hallunke — in meinem Leben will ich nun keinem christlichen Gesicht mehr trauen, um seinetwillen."

Die Totengräberszene nahm die Aufmerksamkeit unsers Rebhuhn auf andere Art in Anspruch. Zuerst äußerte er sein Erstaunen über die Menge von Schädeln, die dabei auf der Bühne umhergeworfen wurden. Jones antwortete ihm hierauf: Es wäre dies einer der berühmtesten Begräbnisplätze in der Nähe der Hauptstadt gewesen.

„Kein Wunder also," entgegnete Rebhuhn hierauf, „daß der Ort besucht ist. Aber in meinem Leben habe ich keinen schlechtern Totengräber gesehen als den da. Ich hatte einen Küster, als ich noch Kirchenschreiber war, der in der Zeit drei Gräber fertig gemacht hätte, die der Mensch da zu einem gebraucht. Er greift wahrhaftig seinen Spaten gerade an, als wenn er zum erstenmale in seinem Leben einen in der Hand hätte. — Ja, ja, sing Du nur — ich glaube Dirs wohl, daß Du lieber singst, als gräbst."

Als Hamlet den Schädel aufhob, rief er zitternd aus: „Wahrhaftig, 's ist doch schaurig anzusehen, was manche Menschen für Mut haben. In meinem Leben hab ich's nicht über mich gewinnen können, etwas von einem Toten anzurühren — um keinen Preis in der Welt! — Meiner Treu — er sah doch erschrocken genug aus, als der Geist erschien, meine ich, aber freilich: nemo omnibus horis sapit.

Von nun an sprach er wenig mehr, das des Bemerkens wert gewesen wäre, solange das Schauspiel noch währte. Sobald dies jedoch zu Ende war, fragte ihn Jones, welcher Schauspieler ihm am besten gefallen habe? Hierauf antwortete er mit sichtbarem Unwillen über diese Frage: „Nun wer anders, als der König?"

„Hierin mein lieber Rebhuhn", fiel Frau Miller ein, „werden Sie wohl nicht mit dem Publikum einer Meinung sein; dies hält vielmehr einstimmig den Hamlet für den größten Schauspieler, der je die Bühne betreten hat".

„Er? der beste Schauspieler?" rief Rebhuhn verächtlich lachend aus. „Nun, mein Seel — so gut spiele ich auch, wie der! Wahrhaftig, wenn ich je einen Geist vor mir sähe, ich bin überzeugt, ich würde gerade ebenso aussehen und es ebenso machen, wie er. Und dann in der Szene, oder wie Sie das Ding nennen, zwischen ihm und der Mutter, wo Sie meinten, er spiele so gut, — nun der Henker soll mich holen, wenn's nicht jedermann, d. h. jeder gute Mensch gerade ebenso gemacht hätte, der 'ne Mutter hat, die so ist, wie die. Sie spaßen also wohl nur, Madame, denn bin ich gleich noch vorher in keinem Londoner Theater

gewesen, so habe ich doch schon bei uns auf dem Dorfe spielen gesehen — und lobe mir drum den König — der spricht doch alle seine Worte deutlich und noch halbmal so laut, wie die andern — kurz, jeder sieht gleich daß das ein Schauspieler ist."

Geschichte Tom Jones, eines Findlings. Von H. Fielding. Aus dem Englischen übersetzt durch Wilhelm Lüdemann. Vierter Teil. Leipzig. F. A. Brockhaus 1826, 248—255 (96. Buch, 5. Kapitel).

122. "Paragraphs in the newspapers gave notice of his intention to revive Macbeth as originally written by Shakespeare.... Even Quin, who had gained reputation by his performance of the character, cried out, with an air of surprize, "What does he man? don't I play Macbeth as written by Shakespeare?"

Murphy I, 71.

123. "A scene or two, which were not conducive to the action, he threw out in representation; others that were too long he judiciously pruned; very few additions were made, except in some passages of the play necessary to the better explanation of the writer's intention. He composed, indeed, a pretty long speech for Macbeth, when dying, which, though suitable perhaps to the character, was unlike Shakespeare's manner, who was nor prodigal of bestowing abundance of matter on characters in that situation. But Garrick excelled in the expression of convulsive throes and dying agonies, and would not loose any opportunity that offered to shew his skill in that part of his profession."

Davies, Miscell. II, 117.

124. "Of his performance we cannot give the same eulogium. His figure (even from his boyish days) was never calculated to impress the character of a dignified warrior; and in his first scene, when the audience saw a clumsy old man, who looked more like a Scotch Piper than a General and Prince of the Blood, stumping down the Stage, at the head of a supposed conquering army, "commanding a halt upon the heath", they felt it under an impression of absurdity and ridicule. His address to the witches, and his reflections on their prophecies, however, were given with such a knowledge of the character, as to redeem the first impression; and his subsequent interview with Lady Macbeth was very much in the spirit of the author; but when he came to the dagger scene, which requires both a marking eye, as well as grace of action, he failed, at least in representation." Cooke 284.

"Previously to this period, Macbeth used to be dressed in a suit of scarlet and gold, a tail wig, etc., in every respect like a modern military officer. Garrick always played it in this manner; and the fine picture of him and Mrs. Pritchard, in Macbeth and Lady Macbeth, after the murder, painted by Zoffani, exhibits him in this dress. Barry and Smith dressed it in a similar manner; and it long stood as the general costume of the stage. Macklin, however, whose eyes and mind were ever intent on his profession, saw the absurdity of exhibiting a Scotch character, existing many years before the Norman Conquest, in this manner, and therefore very properly abandoned it for the old Caledonian habit. He shewed the same attention to the subordinate characters, as well as to the scenes, decorations, music, and other incidental parts of the performance." Cooke 283.

"Macklin électrisa l'auditoire dans certains passages, tandisque dans d'autres il reste presque au dessous de la médiocrité. D'ailleurs il n'avait ni la dignité

ni la représentation nécessaires à ce rôle, et l'on ne sentit qu'une impression de ridicule, quand on vit paraître un vieillard qui ressemblait à un joueur de cornemuse écossais, pour représenter le général d'une armée supposée thriomphante. Il est peut-être heureux, pour sa réputation, qu'il n'ait point paru dans les autres rôles du même genre, dont il avait dessein de se charger."

Mémoires sur Garrick et Macklin, 353.

125. "Quin's figure and countenance, in this character, spoke much in his favour; but he was deficient in animated utterance, and wanted flexibility of tone. He could neither assume the strong agitation of mind before the murder of the king, nor the remorse and anguish in consequence of it; — much less could he put on that mixture of despair, rage, and frenzy, that mark the last scenes of Macbeth. During the whole representation he scarce ever deviated from a dull, heavy, monotony." Davies, Miscell. II, 133.

126. "In the dagger scene Quin did not rivet his gaze to the imaginary object, but showed an unsettled motion in his eye, like one not quite awaked from some disordering dream. His hands and fingers were not immovable, but restless, and he accompanied the words 'Come let me clutch thee' not by one motion, but by several successive catches at the dagger, first with one hand and then with the other, preserving the same motion, at the same time, with his feet like a man who, out of his depth, and half drowned in his struggles, catches at air for substance. In the Banquet scene, when Banquo's ghost got possession of Macbeth's chair, and the latter, frighted at his appearance, by words and actions, says, Which of you have done this? Quin turned his head from the Ghost, sitting in his chair, to the guests sitting at their supper, and asked them the question by his eye as well as tongue. Again, on the second appearance of the Ghost, when Quin pronounced the words, "Dare me to the desert with thy sword", he drew his own and put himself in a posture of defence. At the exclamation "Hence, horrible shadow!" he made a home thrust at him, recovered himself upon the Ghost's moving, and kept passing at him, till he got him quite out of the room. However, all this was after a slow, manly, folding up of his faculties, his body gradually gathering up at the vision, his mind keeping the same time, denoting by the eyes its strong workings and convulsions. He did not dash the goblet of wine to the ground; but let it gently fall from him as if uttery unconscious of having such a vehicle in his hand." Priv. Corr. I, XIII.

127. "I saw you last week act Macbeth, and was very well pleased with your performance in the fourth and fifth Acts; but can't say the same of the three first. You did not seem to me to hit the character of the man; for you almost everywhere discovered an excessive dejectedness of mind whereas Sh. represents him as a very bold and daring fellow. I'll grant you that, as he is not naturally malicious, as he bears no hatred to the man he kills, and is excited by his ambition only, the stings of conscience fill him with horror, and he appears greatly disturbed. But the passion as you managed it, had more the appearance of grief than horror: and all those long pauses, those heart-heavings, and that melancholy countenance and slack carriage of body, were by no means proper to express remorse in a man so warm and full of courage. Macbeth being by nature intrepid and seeming born to command, his behaviour ought to have some-

thing great, even when he is most stung with his guilt; and therefore the sorrowful face and lowly gestures of a penitent, which have ever a mean and pitiful look, however commendable the temper of mind may be from which they proceed, are quite incompatible with his character. ... When Macbeth, overcome with the horror of the intended murder of the King, tells his wife he'll proceed no farther in the business, she makes him a speech, in which she reproaches him with cowardice, to which he answers: "Prithee peace. I dare do all that may become a man. Who dares do more is none."

This is one of the finest speeches in all Sh., but I could not help thinking that, by your manner of uttering it, the beauty of it was entirely lost. Macbeth, without doubt, while his wife is taxing him with cowardice, should look at her with a settled countenance, and something stern; for nothing can be more grating to a man of courage than to hear himself called coward; and though he afterwards comes into her measures, he first answers her in a rough way 'Prithee peace etc.' which answer is rather occasioned by his indignation at her reproach, than the remorse he feels at the thought of the king's murder. You did not seem to conceive it in this light; but I fancy, it you reflect a little upon it, you'll find there's something of reason both in this and what I have said above. The most beautiful scene in Macbeth, is that of the ghost of Banquo; but it was acted to very little advantage. In the first place, as to the general behaviour of Macbeth, I think his pronunciation should be more loud and quick, especially in the speech that begins 'Avaunt and quit my sight'—for a man who is naturally very bold, does not speak in a faint manner, when he is frightened; on the contrary, he is louder and more quick than at another time, unless his fear be so great as to deprive him of speech and motion. In the next place I see no reason for pronouncing the speech that begins with 'Blood hath been shed ere now', aside; for if Macbeth were sufficiently master of his reason to take care the company should not hear him, 'tis probable he'd recollect himself so as to say nothing at all, but go immediately and compliment his guests, without losing more time in a speech of eight or ten lines, when he has already given'em so much cause to wonder at his behaviour. Lastly, Banquo, who performed his part very poorly, should have stepped back much quicker at last;——Macbeth should likewise have followed him step for step." Priv. Corr. I, 19f.

128. "Early in the play, speaking the following lines:

"My thought, whose murder yet is but fantastical,
Shakes so my single state of man, etc."

you stop at the adjective single, which has very bad effect, as the phrase of 'single state of man', which is a very quaint, forced one, can be only understood by collecting the whole passage closely together in speaking. I am sure your good sense will readily subscribe to the propriety of this observation.

In the soliloquy, beginning, 'If it were done, when 'tis done, etc.' I shall submit to your consideration two instances, which I apprehend you will think proper to alter, when you next oblige the town with this exellent performance.

"Besides this Duncan——upon the sightless coursers of the air, etc."

In speaking the passage, viz.

"That his virtues
Will plead like angels trumpet-tongu'd against, etc."

you make a stop at angels, which I suppose wrong, as you by this manner transfer the epithet trumpet-tongu'd from angels to virtues, which, with great deference to your opinion, I do not take to be the idea of Shakespeare, who meant to describe angels under the usual representation of them, which is generally with trumpets.

In the lines,

"And pity, like a naked new-born babe,
Striding the blast, or Heaven's cherubim hors'd",

you make a full stop at hors'd. Don't you think that, if you had just paused sufficiently at cherubim to recover breath, and continued without interuption, "hors'd upon the sightless coursers of the air", the whole passage would be more forcible and picturesque? Pray reflect upon this.

In the air-drawn dagger scene, you lay a prodigious strong emphasis on was in this line

"And such an instrument I was to use",

which I do not see the reason of, and rather think that use is the word to be marked.

I took notice of a circumstance that appeared to me exceptionable, upon the second appearance of the Ghost of Banquo, when you utter the following lines, viz.

"Be alive again,
And dare me to the desert with thy sword, etc."

You recollect a degree of resolution, and advancing on the Ghost, pronounce the passage in a firm tone of voice. I apprehend the whole situation supposes a fixed immovable attitude of horror and amazement; and I have always thought that Sh. intended to give the liveliest idea of Macbeth being totally overpowered by this supernatural appearance of Banquo in the passage which I have just quoted. Let us examine the force of it. He says "Assume your mortal state again, and dare me to single combat with your sword; if I then betray any symptoms of fear, and decline the encounter, treat me with the last indignity."

Does not this imply that, during the presence of the Ghost, Macbeth's faculties were all absorbed? If this meaning could be disputed, surely what follows puts the point beyond farther controversy—

"Why so—being gone—I am a man again."

When Banquo vanishes, he recovers his powers, of which he was bereft while the spectre was present to his senses. I do not know whether I have fully explained myself upon this matter, but I imagine that I possibly may throw your mind into a new train of ideas upon this passage, and your quick penetration will readily determine how far the foregoing remarks may be just.

... When you come to the 'Out, out, brief candle!' you give two starts, and accompany each with a strong action of both hands: is not this wrong? I should suspect it is; for the whole train of Macbeth's reasoning tends to enforce the insignificance of life, which he slights as of little value, and not worth preserving, under the figure of a candle, which is easily extinguished, and whose existence cannot, in the nature of things, be very permanent, as it is incessantly consuming.

If my conception of this speech be justifiable, I think it must follow that 'Out, out brief candle!' should be spoken without any other emotion than a phi-

losophical contempt. You will have opportunities of consulting much better judges than I pretend to be upon this question, and so far as their sense of this passage coincides with the suggestions I have presumed to trouble you with, you will be pleased to regard them, and no farther.

Little slips, which it would be deemed trifling to take notice of in another player, become glaring in Mr. Garrick, from a contrast to the great excellencies that surround them; as a want of proportion in a building of Inigo Jones, or a defect in point of attitude or expression in a painting of Michael Angelo, would immediately catch an attentive observer, who perhaps might overlook much greater faults in the productions of inferior artists." Priv. Corr. I, 133 ff.

129. "Shakes so my single"—If I stop at the last word, it is a glaring fault, for the sense is imperfect; but my idea of that passage is this: Macbeth is absorbed in thought, and struck with the horror of the murder, though but in idea, (fantastical,) and it naturally gives him a slow tremulous under-tone of voice; and though it might appear that I stopped at every word in the line more than usual, yet my intention was far from dividing the substantive from its adjective, but to paint the horror of Macbeth's mind, and keep the voice suspended a little, which it will naturally be in such a situation. And here, Sir, you must give me leave to explain a little what I mean by suspending the voice, which in many cases I reckon a beauty in the speaker, when a stop would be a great fault.

I have been frequently abused by the gentlemen of the pen for false stops; and one in particular wrote against me for stopping injudiciously at this line in Hamlet:

"I think it was to see—my mother's wedding."

I certainly never stop there, (that is close the sense), but I as certainly suspend my voice, by which your ear must know that the sense is suspended too; for Hamlet's grief causes the break, and with a sigh, he finishes the sentence—'my mother's wedding'. I really could not from my feelings act it otherwise; and were I to have the pleasure of talking this matter over with you, I flatter myself that I could make you by various examples feel the truth of my position. But to return: I am sorry to differ with you about the joining 'angels' and 'trumpet-tongued' together. I really think the force of those exquisite four lines and a half would be shortly lost for want of a small aspiration at angels—the epithet may agree with either of the substantives, but I think it more elegant to give it to the virtues, and the sense is the same; for if his virtues are like angels, they are trumpet-tongu'd, and may be spoke justly either way. 'Heaven's cherubim hors'd' with a stop, is certainly wrong, and was not so intended to be spoken; but when the mind is agitated, it is impossible to guard against these slips: "Quas incuria fudit", etc.

"And such an instrument I was to use."

I think, Sir, that both the words was and use should be equally, though slightly impressed as I have marked them; and if you please to consider the passage, you will find they are both emphatical. The vision represents what was to be done, not what is doing, or what had been done; but in many passages like this, the propriety will depend wholly upon the manner of the actor.

My notions as well as execution of the lines in the second appearance of

Banquo, are, I fear, opposite to your opinion. Should Macbeth sink into pusillanimity, I imagine that it would hurt the character, and be contrary to the intentions of Shakespeare—the first appearance of the Spirit overpowers him more than the second; but even before it vanishes at first, Macbeth gains strength: "If thou canst nod, speak too"—must be spoke with horror, but with a recovering mind: and in the next speech with him, he cannot pronounce "Avaunt and quit my sight!" without a stronger exertion of his powers, under the circumstance of horror; the—"Why so—being gone", etc. means, in my opinion—I am a man again, or returning to my senses, which were before mad and inflamed with what I had seen. I make a great difference between a mind sunk by guilt into cowardice, and one rising with horror to acts of madness and desperation, which last I take to be the case of Macbeth. I certainly (as you say) recollect a degree of resolution, but I never advance an inch, for, notwithstanding my agitation, my feet are immovable. I quite agree with you about—"Out, out, brief candle"—but surely I must have spoke those words quite the reverse of my own ideas, if I did not express with them the most contemptuous indifference of life. I have now gone through your remarks, and I wish that you had favoured me with as many as I am sure I gave you occasions to make. There is such a partial regard for me through your letter, that I have, without knowing you, wrote to you without reserve and have poured forth my feelings through my pen, with great hurry and inaccuracy, but with the greatest integrity, and thorough confidence in you."

Priv. Corr. I, 135ff.

130. Arthur Murphy to Mr. Garrick.

"Dear Sir, I have been so impressed by 'Macbeth', that I have read the whole play over, and I have had you in my eye all the way. Though I think the performance greatly superior to your former outdoings, yet there are two places, which, upon reflection, you seem to me not to have executed so happily as before. This is but fair play: for as your acting at maturity is the only criticism that could be upon what we have heretofore seen you do; so now, by way of reprisal, the youth of Mr. Garrick seems to correct his riper judgment.

The scene I mean is the first in the second act, where you converse with Banquo. For a man just going to commit a murder, and so strongly possessed with the horror of the deed, as in a moment after to see a dagger,—were you not a little too disengaged, to free, and too much at ease? I will tell you how I have seen you do it:—you dissembled indeed, but dissembled with difficulty. Upon the first entrance the eye glanced at the door; the gaiety was forced, and at intervals the eye gave a momentary look towards the door, and turned away in a moment. This was but a fair contrast to the acted cheerfulness with which this disconcerted behaviour was intermixed. After saying, 'Good, repose the while'; the eye then fixed on the door, then after a pause in a broken tone 'Go, bid thy mistress, etc.' If I had been to give an account of the manner with which Mr. Garrick acquitted himself in this scene, it should have been to the above purport. Pray observe, that as you assume a freedom and a gaiety here, it will be also a contrast to the fine disturbance of mind and behaviour, in the night gown, after the murder is committed, when no cheerfulness is affected: I am sure this was the way formerly, and I own it strikes me most. If I am wrong, you must thank yourself for it.

The other passage is "Doctor, the Thanes fly from me"; it used to be a strong involuntary burst of melancholy, and the other night I thought it sounded very differently. You see I have had my telescope at the sun for the dear delight of finding a few spots, and if I have found them, you are the optician yourself who furnished me with the medium to look through." Priv. Corr. II, 363.

131. Mr. Garrick to Arthur Murphy.

"Dear Sir, The next best thing to saying your prayers was certainly reading 'Macbeth': so you have not much to answer upon my account.

I am always happy to agree with you, and which I do most sincerely in your opinion of the scene with Banquo. I was indeed not quite master of my feelings till I got to "clutching the air-drawn dagger". I like your description of the state of Macbeth's mind and body, at the time he affects cheerfulness to Banquo; it is a well painted picture, but I will not flatter myself that ever I played up to your colouring.

You are certainly right in your account of my speaking—'Doctor, the Thanes fly from me'—but I differ a little with you in opinion, that I formerly spoke it in 'a burst of melancholy'.—Macbeth is greatly heated and agitated with the news of the English force coming upon him; his mind runs from one thing to another, all in hurry and confusion: would not his speaking in a melancholy manner in the midst of his distraction be too calm? 'Come, put my armour on'—'Give me my staff—Seyton, send out'—'Doctor, the Thanes fly from me!'—'come, Sir, despatch'—'pluck it off'—'bring it after me etc.'

You have flattered me much by your very obliging letter; and I shall profit by your criticisms this evening, if I should happen to be in order. I am an old hunter, touched a little in wind, and somewhat foundered; but stroke me, and clap me on the back, as you have kindly done, and I can make a shift to gallop over the course." Priv. Corr. II, 364.

132. "While he was in Italy, the Duke of Parma requested him to give some specimen of English tragedy. By way of preparation, Garrick told him in part the story of Macbeth, and, in particular, the dagger scene, when he is going to murder his king. The company being thus informed, Garrick displayed his powers in that terrible situation. His words were not understood, but his countenance expressed every sentiment, and every turn of the passions. The tones of his voice were in unison with his feelings, and every body present beheld him with astonishment." Murphy II, 15f.

"The sudden start on seeing the dagger in the air—the endeavour of the actor to seize it—the disappointment,—the suggestion of its being only a vision of the disturbed fancy,—the seeing it still in form most palpable, with the reasoning upon it,—these are difficulties which the mind of Garrick was capable of encountering and subduing." Davies Miscell. II, 140f.

133. "When Garrick re-entered the scene, with the bloody dagger in his hand, he was absolutely scared out of his senses; he looked like a ghastly spectacle, and his complexion grew whiter every moment, till at length, his conscience stung and pierced to the quick, he said in a tone of wild despair,

Will all great Neptune's ocean wash this blood
Clean from my hand? etc." Murphy I, 82.

134. "The representation of this terrible part of the play, by Garrick and Mrs. Pritchard, can no more be described than I believe it can be equalled. I will not separate these performers, for the merits of both were transcendent. His distraction of mind and agonizing horrors were finely contrasted by her seeming apathy, tranquillity, and confidence. The beginning of the scene after the murder was conducted in terrifying whispers. Their looks and action supplied the place of words. You heard what they spoke, but you learned more from the agitation of mind displayed in their action and deportment. The poet here gives only an outline to the consummate actor.—I have done the deed!—didst thou not hear a noise?—When?—Did you not speak?—The dark colouring, given by the actor to these abrupt speeches, makes the scene awful and tremendous to the auditors! The wonderful expression of heartful horror, which Garrick felt when he shewed his bloody hands, can only be conceived and described by those who saw him!" Davies, Miscell. II, 148.

135. "The admirable scene was greatly supported by the speaking terrors of Garrick's look and action. Mrs. Pritchard shewed admirable art in endeavouring to hide Macbeth's frenzy from the observation of the guests, by drawing their attention to conviviality. She smiled on one, whispered to another, and distantly saluted a third; in short, she practiced every possible artifice to hide the transaction that passed between her husband and the vision his disturbed imagination had raised. Her reproving and angry looks, which glanced towards Macbeth, at the same time were mixed with marks of inward vexation and uneasiness. When, at last as if unable to support her feelings any longer, she rose from her seat, and seized his arm, and, with a half-whisper of terror, said, "Are you a man!" she assumed a look of such anger, indignation, and contempt, as cannot be surpassed." Davies, Miscell. II, 166f.

136. "Macbeth, they constantly exclaimed, was not a character of the first rate; all the pith of it was exhausted, they said, in the first and second acts of the play. They formed their judgement from the drowsy and ineffectual manner of Garrick's predecessors, who could not force attention or applause from the audience during the three last acts. When Roscius was informed what judgement the players had conceived of Macbeth, he smiled, and said he should be very unhappy if he were not able to keep alive the attention of the spectators to the last syllable of so animated a character." Davies II, 166.

137. "If we look into the best modern productions, whether they are intended either for the improvement of our taste, for the information of our knowledge, or for the easy relaxation of our softer and more domestic endearments, we shall perceive that no graceful opportunity of mentioning your name with honour has been omitted by any writer of any sect, class or party whatever: and whether they speak of nature, or nature's laws, of powers inconceivable, of eloquence irresistible, of action inimitable, that they shelter, and that they justify their opinion, under the example of your great and masterly abilities ... Macbeth's comparison of life to

—"A poor player,
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more",

pronounced by the softest voice that ever drew pity from the heart of man, I well remember to have affected me beyond expression. Busy fancy represented the pathetic speaker as retired to the divine poet, with whom he had been so long cultivating an acquaintance; and I wept at the unequal dispensation of human glory: that you who could bestow immortality on others, and whose passions, the only good comment on Shakespeare's meaning, did first favourably introduce him to public notice (for till then, his virgin blossoms once faded, he was but little sought after—"'twas caviar to the general",) might yourself perhaps in a few years be totally forgotten. To present this misfortune, and to tempt with these rude outlines some abler hand to complete the picture, is the sole motive of subscribing myself, what I truly am,

Dear Sir, your unknown, but very cordial admirer,

A. Gentleman."

Priv. Corr. I, 377.

"Dr. Beattie to Mr. Garrick. Suffolk-street, No. 27, Haymarket, Saturday, May 22, 1773.

. . . Whether I can outlive the distresses of Lear when personated by you, is uncertain; for once in the character of Macbeth you almost murdered me as well as Duncan;—but I wish to make a trial, and if I fall a martyr to Garrick and Shakespeare, I shall from that circumstance have some chance of being remembered as a person who had the feelings of a man, and the imagination of a poet." Priv. Corr. I, 539.

138. . . . "We are very well and I am very fat. I am made too much of, and eat and drink to freely; it won't do, and I cannot undertake Macbeth this season." Priv. Corr. I, 253f.

139. "Mr. Sheridan has, no doubt, impaired as his faculties are at present, very striking merit, where he is working Hubert to the murder of the prince; his utterance and attendant looks are highly picturesque. We allow him to be also deserving of praise where he upbraids Hubert with so readily obeying his bloody orders; but in the other scenes of the four first acts, low as they are, he sinks beneath them; in dying, he overacts to a degree of particular offence." Dramat. Censor II, 168.

„Die Natur hatte sich gegen Sheridan weder in Ansehung des Äußern, noch der Stimme besonders günstig erwiesen; allein seine Beurteilung, seine Kenntnisse, und der unablässige Eifer, diese zu erweitern, ersetzten gewissermaßen diesen Mangel äußerer Vorzüge. Obgleich die Art seines äußeren Betragens auf dem Theater eben nicht sehr einnehmend war, so sah man doch, daß sie ihm eigentümlich, und nicht durch Nachahmung von andern entlehnt war." Davies I, 296.

140. Die beste Constance war Mrs. Cibber.

"To utter, with the utmost harmony and propriety, all the succeeding changes of grief, anger, resentment, rage, despondency, reviving courage, and animated defiance, incidental to Lady Constance, and to accompany them with correspondent propriety and vehemence of action, was a happiness only known to Mrs. Cibber. . . . To speak the truth, Mrs. Cibber has had no successor in this part but Mrs. Yates, who yet, it must be confessed, notwithstanding her great and justly applauded skill, is inferior." Davies, Miscell. I, 35.

141. „La chambrée, le jour qu'on donna la première représentation du Roi Jean, fut très-peu nombreuse; la recette ne monta pas à quarante livres. Mais ce qui rendit mon triomphe complet, fut que, lorsqu'on redonna la même pièce, M. Sheridan jouant le Roi, M. Garrick le Bâtard et moi Constance, on renvoya à la porte plus de monde qu'on ne put en placer; la discussion relative aux rôles ayant été connue du public, les spectateurs, pour me venger, me prodiguèrent les applaudissements." Bellamy I, 112.

142. „Mossop wählte sich Richard den Dritten zu einer Probe seiner Fähigkeiten, und diese Wahl war nicht unüberlegt; denn im Richard ließ sich die Härte seines Spiels und die Unschicklichkeit seines Anstandes am besten verbergen. Mossop war eher ein nachdrucksvoller Redner als ein einnehmender Schauspieler. Er hatte eine starke und wohllautende Stimme, welche er von dem niedrigsten bis zum höchsten Tone erheben konnte; in der Tat war seine Stimme die umfangvollste, welche ich je gehört habe. Er war am glücklichsten in Rollen von Verwirrung und Wut, von königlicher Tyrannei und spruchreicher Ernsthaftigkeit. ... Bei allen seinen Fehlern war Mossop nach Garrick und Barry der beliebteste und schätzbarste Schauspieler der Bühne." Davies I, 161.

143. "In uttering the resolute answer of John to the legate, Garrick's fire and spirit were conspicuous; but, I think, from his deficiency of person, that it did not produce so strong an effect as the dignified figure and weighty eloquence of Quin, or the energetic utterance of Mossop." Davies, Miscell. I, 44.

144. "The several actors of John, in this scene (mit Hubert) had their different and appropriated shares of merit. Quin's voice and manner of acting were well adapted to the situation and business of it. His solemn and articulate whisperings were like soft notes in music, which summon our deepest attention but, whether the action did not correspond with the words, or the look did not assist the speech and action, the effect was not perfectly produced. If ever Garrick's quick intelligence of eye and varied action failed him, it was here. Through the whole scene his art was too visible and glaring; his inclination and fear were not equally suspended; the hesitations of a man big with murder and death were not happily and sublimely expressed." Davies, Miscell. I, 54.

"Mr. Quin was the first we remember to see figure away in royal John; and, as in most of his tragedy undertakings, he lumbered through the part in a painful manner; growled some passages, bellowed others, and chaunted the rest." Dramat. Cens. II, 167.

145. "When Hubert shewed him his warrant for the death of Arthur, saying to him, at the same time

Here is your hand and seal for what I did,

Garrick snatched the warrant from his hand; and, grasping it hard, in an agony of despair and horror, he threw his eyes to heaven, as if self-convicted of murder, and standing before the great Judge of the quick and dead to answer for the infringement of the divine command." Davies, Miscell. I, 69.

146. "It was the great excellence of Garrick to hold in remembrance the character he played, through all its various stages. No situation of it whatever was neglected by him. By his extreme earnestness to appear always what he ought to be, he roused the audience to a correspondent approbation of his action.

In this dialogue with Hubert, Garrick's look, walk, and speech, confessed the man broken with incessant anxiety, and diseased both in body and mind. Despair and death seemed to hover round him." Davies, Miscell. I, 102.

"The agonies of a man expiring in a delirium were delineated with such wonderful expression in his countenance, that he impressed uncommon sensations, mixed with terror, on the admiring spectators, who could not refuse the loudest tribute of applause to his inimitable action. Every word of the melancholy news, uttered by Falconbridge, seemed to touch the tender strings of life, till they were quite broken, and he expired before the unwellcome tale was finished."
Davies, Miscell. I, 113.

147. "Barry was in his person above five feet eleven inches high, finely formed, and possessing a countenance in which manliness and sweetness of feature were so happily blended, as formed one of the best imitations of the Apollo Belvidere. With this fine commanding figure, he was so much in the free and easy management of his limbs, as never to look encumbered, or present an ungraceful attitude, in all his various movements on the Stage. Even his exits and his entrances had peculiar graces, from their characteristic ease and simplicity. In short, when he appeared in the scene, grouped with other actors of ordinary size, he appeared as much above them in his various qualifications, as in the proud superiority of his figure. To this figure he added a voice so peculiarly musical, as, very early in life, obtained him the character of "The Silver toned Barry"; which, in all his love scenes, (lighted up by the smiles of such a countenance,) was persuasion itself. Indeed, so strongly did he communicate his feelings on these occasions, that, whoever observed the expressive countenances of most of the female parts of his audience, each seemed to say, in the language of Desdemona, "Would that Heaven had made me such a man". Yet, with all this softness, it was capable of the fullest extent of rage, which he often most powerfully exemplified, in several passages of Alexander, Orestes, Othello, etc. etc. ... (Othello) was the first character he ever appeared in—the first his inclinations prompted him to attempt—and the first, without question, that exhibited his genius in the full force and variety of its powers. ... His speech to the Senate was a piece of oratory worthy the attention of the critic and the senator. In the recital of his "feats of broils and battles" the courage of the soldier was seen in all the charms of gallantry and heroism; but when he came to those tender ejaculations of Desdemona,

"In faith 'twas strange—'twas passing strange!
'Twas pitiful, 'twas wondr'ous pitiful!"

his voice was so melodiously harmonized to the expression, that the sigh of pity communicated itself to the whole house, and all were advocates for the sufferings of the fair heroine." Cooke 178 ff.

"In Othello, he (Barry) was master of the quick vicissitudes of love, of grief, of rage, and tenderness, and in the conflict, or, as Shakespeare has it, in the tempest and whirl-wind of the passions, his voice was harmony in an uproar".
Murphy I, 115.

"Barry had very great requisites for the profession, in which he had recently embarked: he was a fine figure, full six feet high, well made, his whole frame

in just symmetry and proportion, graceful in his movements, and certainly one of the handsomest men in Europe. He was sensibly alive to all the passions, and acted from the impulse of his feelings; his heart was his prompter, and under that guide, he was sure to imitate nature. He was allowed to be the most accomplished lover on the stage." Murphy I, 114/5.

148. "He told me, that in the beginning of the play, when you are called before the Senate, what you had to say there was delivered with such an exact propriety of emphasis and accent, as he had scarce ever heard; but that your action was, in his opinion, a little exceptionable. Not, said he, that there was too much of it, but that it was not suitable to the occasion; for when a man is pleading in his own behalf, before judges who are his superiors, the dignity of this action consists in modesty, not in pomp; and that therefore it could not be too gentle and serene. That, though he was certainly the hero of the drama, that part of his character was for a while to be suspended; and that his deportment would, very well, have become Othello, had he been under trial, as a captive, at some foreign tribunal. But he said, that all the different modulations of your voice in that recital (which required many) were observed with a justness greatly beyond any thing he had known.

The propriety of your action he farther questioned with regard to the expression of your jealousy, and the indignation naturally and necessarily accompanying it; alleging that little wincings and gesticulations of the body were much below it; that they were fitter for a man under the impressions of fear, or on whom some bodily torture was inflicting, than one labouring under the emotions of such tumultuous passions, which were best expressed by the change of countenance, the shaking of the head, and the swoln breast.

He added, that though he was no admirer of Mr. Quin, he should be glad if you would deign to imitate him in your dismissing Desdemona with the following words "Away-away away!" which he utters very affectingly, by a melancholy murmur on his voice, very expressive of that mixture of love and anguish conflicting in his mind. He told me you was guilty of two or three grossly false accents, but observed, at the same time, that in the flood of speech that must happen sometimes to every player in the world, and as they could not be errors of judgement in you, he concluded they would be rectified as soon as the part became more familiar and easy to you." Priv. Corr. I, 30f.

149. "When he was studying that Part, he considered that Quin was a large, corpulent man; and that he himself was a diminutive, mean figure for the Moor; therefore, he knew that Quin could not fall suddenly on the ground, as it were in a fit, without greatly hurting himself, and perhaps raising laughter in the Audience; but that he, with his insignificant person, could do it without the risque of either; and, therefore, introduced that "shameful scene of the Epilepsy in the 4th Act, which, instead of being applaused, ought to have been exploded with indignation and contempt for his impudence—in the first place, in offering such an absurd passage to a thinking and supposed judicious Public; and, in the next place, for restoring a passage, which, in the records of the Theatre, had never been acted; and which, on and off the Stage, must be looked upon as an excrescence of the worst sort of the great genius that produced it."

Kirkman II, 260f.

150. The Right Hon. Richard Rigby to George Selwyn.

Tuesday, March 12 (1745) 7 o'clock.

"I saw Garrick act Othello that same night, in which I think he was very unmeaningly dressed, and succeeded in no degree of comparison with Quin, except in the scene where Jago gives him the first suspicion of Desdemona. He endeavoured throughout to play and speak every thing directly different from Quin, and failed, I think, in most of his alterations."

The Edinburgh Review. LXXX, (1844) 5.

151. (Genest datiert: March 1744.)

"You are pleased earnestly to desire my sentiments of you in the character of Othello—my closest attention was never more commanded than by you last night in Othello. . . . I own I was most inclined to fear for you in your address to the Senate; but there, even there, you excelled your present rival (Quin) whose merit lies chiefly in declamation—I found you had very judiciously applied your study to the great and striking passages in the character—the trance had a fine effect, your manner of falling into it, and recovery from it, was amazingly beautiful. . . . it would be ridiculous to doubt of your ability to act this part in the utmost perfection; but to arrive at that point there are some things to be done."

Genest IV, 147.

"When Desdemona enters to you . . . taking her hand you say,

'Let me see your eyes'—

it is evident the words that follow—

'Look in my face'—

are spoke in anger; Othello at that instant, observing the attentive eye of Emilia (sic) upon him, quits his wife with these words,

'Some of your function, mistress, etc.',

and pushes her out of the room—you will easily observe this must not be spoken in anger, but in a peevish, smothered, contemptuous tone—and exactly the same when he calls her in and throws the money at her; this you did last night not only in a wrong tone of voice, but in too much hurry". . . . "I could wish, in many places in Othello, your gestures were less violent, because in all parts of distress, there is an extreme point, and there the utmost emotion would appear naturally beautiful" . . . . . .

"As you have the happiness of a most expressive countenance, you may safely trust more to that; which, with your proper and pathetic manner of speaking, would charm more successfully, if those violent, and seeming artful emotions of body were a little abated." Knigt 81 ff.

152. "What you say relating to emotion in Othello, as the winding up the passion to a statue of horror and despair, is beautiful and strictly true; that was the point I mentioned in every wellwrote part of distress; but the error lies in being too early, or too frequent, in that violence of emotion." Knight 84.

153. „Unter den mannigfaltigen königlichen Tugenden, welche Georg der Zweite besaß, konnte er sich auf keine Weise der Pflege der Wissenschaften und der Liebe für Kunstfähigkeiten rühmen. Dichtkunst, Malerei, Kupferstecherkunst und alle nachahmende Künste, wurden von ihm weder geschätzt, noch aufgemuntert. Als ihm Hogarth sein herrliches Gemälde des Marktes zu Finchley überreichte, glaubte er den Maler durch das Geschenk einer Guinee königlich be-

lohnt zu haben. Garricks vortreffliches Spiel wurde von Ihrer königlichen Majestät ebenso wenig bewundert, als Hogarths Laune.

Der gute König wollte sich auf keine Weise bereden lassen, daß derjenige, welcher die grausamen Handlungen eines Richard des Dritten so natürlich vorzustellen wisse, in der Tat ein rechtschaffener Mann sein könne; Taswell hingegen, welcher in demselben Stücke den Lordmaire von London vorstellte, zog seine ganze Aufmerksamkeit auf sich. Der König hielt ihn für eine brauchbare obrigkeitliche Person und lachte von ganzem Herzen über seine drollige Beredsamkeit. Übrigens scheinen die Schauspieler durch die Kleidung, in welcher sie den Lordmaire und seine Genossen auftreten lassen, und dadurch, daß sie diese Rollen einem komischen Akteur und Personen, die ich den Anhang des Theaters nennen möchte, überließen, mit Fleiß dieselbe in ein lächerliches Licht zu stellen, welches gewiß auf keine Weise die Absicht des Dichters war. Im Ganzen genommen, war der König doch auch den Vergnügungen des Theaters nicht abgeneigt, und er bestellte gemeiniglich das Jahr über zwei oder drei Stücke nach seinem Geschmack. Es war offenbar, daß ihm diejenigen Schauspiele am besten gefielen, die etwas niedrigen Witz und schnurrige Verwicklungen enthielten. Die Hahnreis von London und Fair Quaker wurden von ihm mehr geschätzt, als die vorzüglichsten Stücke der englischen Sprache." Davies I, 184.

154. "He was at a loss, for some time, to fix upon a Robert Falconbridge, to set off his own figure; at last he picked out poor Simson, a Scotchman, a modest and honest man, but as feeble in person as he was in acting."
Davies, Miscell. I, 15.

155. "In him alone were found the several requisites for the character: a strong and muscular person, a bold and intrepid look; manly deportment, vigorous action, and a humour which descended to an easy familiarity in conveying a jest or sarcasm with uncommon poignancy. Garrick had certainly much merit in the Bastard, but the want of the mechanical part was a deficiency not to be remedied by art." Davies, Miscell. I, 15.

"If ever Mr. Garrick's figure made against him, it was in this part; he struck out some lights and beauties which we never discovered in the performance of any other person, but there was a certain petitness which rather shrunk the character, and cut short the usual excellence of this truly great actor. Upon the whole we are obliged to declare, that our idea of the Bastard and Shakespeare's meaning, to our knowledge, has never been properly filled. Mr. Barry, for external appearance and general execution, comes nearest the point. This remark may serve to shew, that though we greatly admire, and have hitherto warmly praised our English Roscius, we are not so idolatrously fond of his extensive merit, as to think him always foremost in the race of fame." Dramat. Censor II, 170.

156. "When Walker uttered these words, he drew his sword, threw himself into a noble attitude, sternly knit his black brows, and gave a loud stamp with his foot; insomuch that, pleased with the player's commanding look and vehement action, the audience confirmed the energy of his conceptions by their approbation of applause. . . . Garrick, notwithstanding his great power of action, (from the deficiency of person, amongst men who were of a larger size than himself), rendered the following animated speech of Falconbridge unimportant and inefficient."
Davies, Miscell. I, 82.

157. "The person of Garrick was not formed to give a just idea of the gallant and noble Hotspur. The mechanic, or bulky part was wanting; nor could the fine flexibility of his voice entirely conquer the high rant and continued rage of the enthusiastic warrior. He had not then acquired that complete knowledge of modulation which he was afterwards taught by more experience. During the acting of this play, he was seized with a cold and hoarseness; and after acting Hotspur about five nights with applause, though not with that universal approbation which generally attended his performance, he fell sick, and was confined to his chamber six or seven weeks. ...

His dress in Hotspur was objected too: a laced frock and a Ramilie wig were thought too insignificant for the character. ...

Barry's Hotspur from his noble figure, rapid and animated expression, and lively action, was pleasing and respectable: but there is a military pride and camp-humour, if I may be indulged in the expression, to which Barry was a stranger." Davies, Miscell. I, 225f.

158. "Betterton's Hotspur, is celebrated by Cibber amongst his most capital exhibitions, and by Sir Richard Steele in the Tatler." Davies, Miscell. I, 221.

"Booth's Hotspur was, in the opinion of the critics who saw him in the character, one of the most perfect exhibitions of the stage. His strong, yet harmonious pipe reached the highest note of exclamatory rage without hurting the music of its tone. His gesture was ever in union with his utterance, and his eye constantly combined with both to give a correspondent force to the passion. His tread in this part was quick, yet significant, accompanied with princely grandeur." Davies, Miscell. I, 222.

159. „John Rich, Sohn von Christoph Rich, der vorher privilegierter Eigentümer des Drurylaner Theaters war, schien von seinen frühesten Jahren an eine gewisse Abneigung gegen diejenigen eingesogen zu haben, mit welchen er bestimmt war zu leben und umzugehen. Man weiß, daß sein Vater lieber durch französische Tänzer, italienische Sänger und jede andere Art ausländischer Künste, als durch die vereinigten Bemühungen der besten Schauspieler, sich hervorheben wollte. Der Sohn erbte denselben wunderlichen Geschmack; sein Vater hinterließ ihn mit seinem Bruder, Christoph Rich, in dem gemeinschaftlichen Besitz des Privilegiums; allein, nachdem er in der Rolle des Grafen von Essex und noch einigen andern wichtigen Charakteren, einen unfruchtbaren Versuch seiner Fähigkeiten als Schauspieler gemacht hatte, legte er sich auf die Übung pantomimischer Vorstellungen; und hierin brachte er es glücklicherweise ziemlich weit; er erfand eine Art von possenhaften Vorstellungen, welche ganz verschieden von denjenigen waren, die in der komischen Oper zu Paris gegeben werden, wo Harlekin und alle andern Charaktere sprechen, und eine Art von drolligem Possenspiel, voll lächerlicher Auftritte und Einfälle unter dem Namen von Naivetäten die Zuhörer in beständigem Lachen erhält. ... Um die Aufnahme seines Theaters zu befördern, schuf Rich eine Art bisher sowohl hier als in jedem andern Lande ganz unbekannter theatralischer Vorstellungen, der er den Namen Pantomime gab. Sie bestand aus zwei Teilen, dem ernsthaften und dem drolligen. Durch Hülfe munterer Dekorationen feiner Kleider, großer Tänze, angemessener Musik, und anderer Verzierungen, stellte er Geschichten aus Ovids Verwandlungen oder andern fabelhaften Schriftstellern

vor. Zwischen den Pausen oder Auftritten dieser ernsthaften Vorstellungen webte er eine komische Geschichte ein, welche besonders aus Harlekins und Kolombinens Liebesverständnis und einer Mannigfaltigkeit überraschender Begebenheiten und Streiche bestand, die durch Harlekins Zauberstab hervorgebracht wurden; zum Beispiel, die plötzliche Verwandlung von Tempeln und Palästen in Hütten und Bauernwohnungen, von Männern und Weibern in Schubkarren und Lehnsessel, von Bäumen, die zu Häusern, von Säulengängen, die zu Tulpenbeeten, und künstlichen Schöppen, die zu Schlangen und Straußen wurden." Davies I, 91ff.

160. "The play had great success. Mrs. Pritchard was Garrick's rival in every scene: which of them deserved the laurel most was never decided, but their united merit was such, that Much ado about Nothing continued to be a favourite comedy, as long as that excellent actress chose to perform the part. She resigned it in favour of her daughter and the play lost half its value." Murphy I, 155.

161. Stanzas to Mr. G—ck, on the Talk of the Town.

When I said I would die a batchelor, I did not think I should live till I were marry'd. Much ado about nothing.

No, no, the left hand box in blue—
There, don't you see her? See her? Who?
Nay, hang me if I tell!
There's G—ck in the music box;
Watch but his eyes—his eyes! O pox!
Your servant, Mademoiselle!

But tell me, David, is it true?
Lord keep us?—what will some folks do?
How will they curse the stranger!
What, fairly taken in for life!
A sober, serious, wedded wife!
O fie upon you, Ranger!

The ladies pale, and out of breath,
Wild as the witches in Macbeth,
Ask if the deed be done;
O David! listen to my lay,
I'll prophecy the things they'll say,
For—tongues, you know, will run.

"And pray, what other news d'ye hear?
Marry'd—but don't you think, my dear,
He's growing out of fashion?
People may fancy what they will,
But Quin's the only actor still
To treat the tender passion."

"Nay, Madam, did you mind, last night,
His Archer, not a line on't right!
I thought I heard some hisses:
Good God! if Billy Mills, thought I,
Or Billy Havard would but try,
They'd beat him all to pieces!"

"'Twas prudent tho to drop his Bayes,
And (entre nous) old Cibber says
He hopes he'll give up Richard;
But then it tickles me to see,
In Hastings, such a shrimp as he
Attempt to ravish Pritchard."

"The fellow pleas'd me well enough
In—what d'ye call it?—Hoadley's stuff;
There's something there like nature:
Just so in life he runs about,
Plays at to peep; now in, now out;
But hurts no mortal creature."

But Merope, we own, is fine;
Eumenes charms in every line:
How prettily he vapours!
So gay his dress, so young his look!
One would have swore't was Mr. Cook,
Or Mathews cutting capers."

Thus, David, will the ladies flout,
And councils hold at ev'ry rout,
To alter all your plays.
Yates shall be Benedict, next year;
Macklin be Richard, Taswell-Lear,
And Kitty Clive be Bayes.

Two parts, they readily allow,
Are yours; but no one more, I vow,
And thus they close their spite:
You will be Sir John Brute all day,
A very Sir John Brute they say,
And Fribble all the night.

Gentleman's Magazine XIX, 232.

162. "The passages in the part of Benedick, applicable to Garrick's own case occasioned infinite mirth, such as "Here you may see Benedick the married man!—I may chance to have some odd quirks and remnants of wit broken on me, because I have railed so long against marriage:—But shall quips and sentences and paper bullets of the brain awe a man from the career of his humour? No; the world must be peopled—When I said, I would die a batchelor, I did not think I should live to be married.". Murphy I, 174.

163. "Garrick spent two whole months in rehearsing and correcting his Benedict, and when he played it, all the gaiety, wit and spirit seemed spontaneous." Doran II, 111.

164. "The eager anxiety of his look when listening to the conversation about himself, was real and delicious comedy. So too, was his grave reasoning himself into a resolution to fall in love with Beatrice, and his smirking, self-flattering air caused by her speech to him. "If I don't pity her, I'm a villain." Then the variety—the change to his gay-spirited raillery against matrimony' so elegantly vivacious. By these little graces, too airy for the coarser grasp of preceeding actors, he literally gave to every character he attempted the air of being an entirely new one." Fitzgerald 273.

165. "In speaking of our modern Roscius, after what has already been offered, we must either limit our praise, or say over again what has been said before: general suffrage has for many years authorized the warmest encomiums upon this great man in Benedick; it has been set down by many leading critics as his best comic character, but this opinion we cannot implicitly admit, notwithstanding we are willing to allow the pre-eminence of his significant features, the distinct volubility of his expression and his stage manœuvres; in the scenes of repartee with Beatrice, his distinct vivacity gives uncommon satisfaction. It is a character not so well suited to his age and figure as it was some years ago, yet we have no idea of any performer now on the stage who could render it so agreeable as he still can." Dramat. Censor. II, 318 f.

166. "We have often heard Mr. Macklin declare, that Mr. Barry was the best Romeo he ever saw; and that Mr. Garrick was not at all qualified for the part. The amorous harmony of Mr. Barry's features, his melting eyes and unequalled plaintiveness of voice, and his fine graceful figure, gave him very great superiority over Mr. Garrick in this contest. Mr. Barry was confessedly the best lover that ever appeared on the stage. In the garden scenes of the second and fourth act and in the tomb scene, he was super-eminently great and affecting: indeed, he bore away the palm from Mr. Garrick in this part." Kirkman I, 326.

167. "They did not, or would not comprehend that Garrick was in himself a host—besides he had industry, and his troops were under better discipline than those of Rich." (Wilkinson bei Genest IV, 314).

168. "La lutte entre les deux théâtres dura fort long-tems, et tout le monde convint, qu'à l'exception de la scène du moine, Barry l'avoit emporté dans Romeo." Bellamy I, 268.

169. (Barry): "his performance was universally admired: he had in some passages such peculiar powers, that he was not to be excelled, perhaps not equalled. But Garrick's fertile genius was in its turn not to be rivalled. He struck out so many new lights and raised such terror and pity in the catastrophe, that the public opinion was much divided, and the palm of victory hang in suspense between the two competitors." Murphy I, 194/5.

170. "Parties were much divided about which of the Romeo's had the superiority; but the critics seemed to be unanimous in favour of Barry. His fine person and silver tones spoke the very voice of love. The lover was likewise his predominant character in private life; whilst Garrick wanted these requisites, at least in that eminent degree. "The Drury Lane hero (said they) is the modern, the Covent Garden hero the Arcadian wooer;" and, indeed, those who saw him in the several tender interviews with his beloved Juliet (even many years after this contest), must confess he was the Romeo which Shakespeare drew. In this dispute the friends of Garrick often wanted to compromise it, by giving Barry the superiority in the three first acts, and Garrick in the two last; and some of them supported this opinion by frequently leaving Covent Garden in the middle of the play, to see it finished at Drury Lane. But this finesse did not succeed. Romeo's meeting with Paris in the tomb scene, and his last interview with Juliet, were as fine specimens of Barry's abilities as any in the course of the play. But what seems to decide the superiority now, better than any speculation at that time, is this, that Barry was a favourite Romeo with the public, whilst he had any remaining powers of health and juvenility; whilst Garrick, with his nsual prudence, gave it up for life after this contest." Cooke 160f.

171. "In a conversation he (Macklin) had with Garrick about the great run of Romeo and Juliet, he told him, that as the 'town had not properly settled which was the best Romeo, Barry or him, he meant ultimately to decide that question in his next lecture on that Tragedy. Garrick, who was all alive to fame, instantly cocked up his ear and exclaimed. "Ah! my dear Mac. how will you bring this about?" "I'll tell you, Sir: I mean to shew your different merits in the garden scene. Barry comes into it, Sir, as great as a lord, swaggering about his love, and talking so loud, that, by G—, Sir, if we don't suppose the servants of the Capulet family almost dead with sleep, they must have come out, and tossed the fellow in a blanket. Well, Sir, after having fixed my auditor's attention to this part, then I shall ask, But how does Garrick act this? Way Sir, sensible that the family are at enmity with him and his house, he comes creeping in upon his toes, whispering his love, and looking about him just like a thief in the night." At this Garrick could hold out no longer—he thanked him for his good intentions, but begged he would decline his purpose, as, after all, he thought it a question better left to the opinion of an audience than the subject of a lecture." Cooke 205f.

172. "The ladies protested that in the balcony scene they could have wished Garrick to jump up to them, but that they could have jumped down to the Covent Garden Romeo." Fitzgerald 135.

173. "As to figure, though there is no necessity for a lover being tall, yet we apprehend Mr. Barry had a peculiar advantage in this point; his amorous harmony of features, melting eyes, and unequalled plaintiveness of voice, seemed

to promise every thing we could wish, and yet the superior grace of Mr. Garrick's attitudes, the vivacity of his countenance and the fire of his expression, shewed there were many essential beauties in which his great competitor might be excelled: those scenes, in which they most evidently rose above each other, are as follows—Mr. Barry the Garden scene of the second act—Mr. Garrick the friar scene in the third—Mr. Barry the garden scene in the fourth—Mr. Garrick in the first scene description of the Apothecary, etc. fifth act—Mr. Barry first part of the tomb scene, and Mr. Garrick from where the poison operates to the end.

Having seen this play three times at each house, during the contention, and having held the critical scale in as just an equilibrium as possible, by not only my own feelings but those of the audience in general I perceived that Mr. Garrick commanded most applause—Mr. Barry most tears: desirous of tracing this difference to its source, I found that as dry sorrow drinks our blood, so astonishment checks our tears; that by a kind of electrical merit Mr. Garrick struck all hearts with a degree of inexpressible feeling, and bore conception so far beyond her usual sphere, that softer sensations lay hid in wonder."

Dramat. Censor. I, 189.

174. "I shall think myself under great obligations to you for seven or eight places when you play Hamlet, or any principal character in Shakespeare's tragedies. I do not reckon "Henry the Fourth" among such; for though a theatrical epicure like myself would travel many miles for a belly ful of stage turtle, yet he would hardly stir out for a mere spoonful, which would serve only to tantalize not satisfy his appetite." Priv. Corr. I, 501.

175. "Garrick's figure did not assist him in the personating of this character, but the forcible expression of his countenance and his energy of utterance made ample amends for defect of person. To describe the anguish, mixed with terror, which he seemed to feel when he cast up his eyes to heaven and pronounced these words,

How I came by the crown, O God, forgive me!

would call for the pencil of a Raphael or a Reynolds." Davies, Miscell. I, 320.

176. "Sir, amongst other obligations you confer on the public, that of restoring Shakespeare to the stage is not the least; men of real discernment and true taste ... are glad to see his 'Anthony and Cleopatra' without the trimmings of Dryden, or the varnish of any inferior hand." Priv. Corr. I, 20f.

177. "Mr. Garrick, from his passionate desire to give the public as much of their admired poet as possible, revived it, as altered by Mr. Capel, with all the advantages of new scenes, habits, and other decorations proper to the play. However, it did not answer his own and the public expectation. It must be confessed, that in Antony, he wanted one necessary accomplishment; his person was not sufficiently important and commanding to represent the part. There is more dignity of action than variety of passion in the character, though it is not deficient in the latter. The actor who is obliged continually to traverse the stage, should from person attract respect, as well as from the power of speech."

Davies, Miscell. I, 368.

178. Sagt doch Johnson über das Werk: "It has many just sentiments, some natural dialogue, and some pleasing scenes, but they are obtained at the expence of incongruity. To remark the folly of the fiction, the absurdity of the

conduct, the confusion of the names and manners of the different times, and the impossibility of the events in any system of life, were to waste criticism upon unresisting imbecillity, upon faults too evident for detection and too gross for aggravation." Murphy I, 358.

179. "The tenderness of his love, the pathos of his grief, the fire of his rage, and the distraction of his jealousy, have never been surpassed, and possibly in Posthumus will never be equalled." Dramat. Censor II, 98.

180. "In spite of his known and visible errors, when I read Shakespeare, even in some of his most irregular plays, I am surprised into a pleasure so great, that my judgment is no longer free to see the faults, though they are ever so gross and evident. There is such a witchery in him, that all the rules of art which he does not observe, though built on an equally solid and infallible reason, as entirely vanish away in the transports of those that he does observe, as if I had never known anything of the matter."

Gildon, Essay on the Art, Rise, and Progress of the Stage (1710); Lounsbury 229.

181. "The unexpected interview of Cordelia and Edgar in act III gives a pause of relief to the harassed and distressed minds of the audience. It is a gleam of sunshine and a promise of fair weather in the midst of storm and tempest. I have seen this play represented twenty or thirty times, yet I can truly affirm that the spectators always dismissed the two lovers with the most rapturous applause." Davies, Miscell. II, 262.

182. "I have ventured to produce 'Hamlet' with alterations. It was the most imprudent thing I ever did in all my life; but I had sworn I would not leave the stage till I had rescued that noble play from all the rubbish of the fifth act. I have brought it forth without the Grave-digger's trick and the fencing-match. The alteration was received with general approbation, beyond my most warm expectations." Priv. Corr. II, 126.

183. "Garrick's alteration of Hamlet was probably made rather with a view of obviating Voltaire's criticisms than in the spirit of Bottom the Weaver, as the Editor of the B. D. supposes—certain however it is, that latterly he took care to have no performer in the play that could divert the attention of the audience from himself—he ought to have been above this—he did not stand in need of Bransby, Packer and Mrs. Hopkins to set him off as foils." Genest V, 346f.

184. "As to 'Hamlet', we have before now talked of the possibility of altering it; and as it was resolved at last, I am sorry I knew nothing of the matter. By your account, and twenty-five lines only added, I fear too little has been done. The part which in my mind wanted most, and admitted of good alterations, was Hamlet's and Ophelia's behaviour to each other. There is a poor cause assigned for all her grief, and madness, and death,—solely her father's being killed accidentally—a fellow you are nothing concerned about, who talks one minute like a Salomon, and the next like a simpleton. But if this love had been rankling in her mind, and at last had overcome her reason, and been shown to be the bottom of her madness more than her father's death—and at the same time Hamlet had been witness to this, and shown remorse and distress at having been the imprudent occasion of all, how would this have heightened both their characters, and reconciled her catastrophe with some probability! Besides, Hamlet's character wanted it more than hers; and his behaviour to her in his assumed madness might

have been reconciled to prudence, to drive all thoughts out of her mind of ever marrying a Prince, etc., though he had been so very imprudent as to write to her on that subject. She might resolve, and naturally, to go into a nunnery in earnest; and that sort of melancholy might drive her the more easily into madness. I can say no more, unless I were to have the alterations by me; only that I thought the death of the Queen, whatever the other characters were, had ever a greater effect being by a natural accident, which at the same time pleased as a piece of poetical justice." Priv. Corr. I, 515.

185. De la Place schreibt ihm am 24. Januar 1773: „Recevez tous mes complimens sur vos succès nouveaux, et surtout sur celui de la très hazardeuse entreprise que vous avez tentée dans la refonte de la Tragédie d'Hamlet. J'aurois, d'honneur, frémi pour vous (car je connois la populace Angloise) de vous voir assez téméraire pour la priver de la scène des Fossoyeurs, qui de tous tems a fait ses délices. Cela me prouve, mon ami, non seulement combien vos très rares talens vous ont acquis d'empire sur la nation comme acteur, mais encore la parfaite estime qu'elle a conçue pour vos lumières et votre goût en qualité d'auteur: deux titres qui, je crois, n'ont jamais été réunis que sur deux têtes, sur celle de notre Molière et sur la vôtre." Priv. Corr. II, 600.

186. „Einer ihrer Mitbrüder, meine Herren, hatte sich unterstanden, die Anmerkung zu machen, daß solche lustige Einfälle, die vielleicht in Shakespear's Zeiten schicklich waren, nicht tragisch edel genug zur Zeit eines Lord Charteret, Chesterfield, Littelton usw. wären. Kurz man hatte sie auf dem berühmtesten Theater in London weggelassen, und Herr Marmontel hat irgendwo der englischen Nation Glück dazu gewünscht. Man kürzet, sagt er, den Shakspear täglich ab, man verbessert ihn; der berühmte Garrick hat noch neulich auf seinem Theater die Totengräberszene und fast den ganzen fünften Akt weggelassen. Beide, das Stück und der Verfasser, haben nur destomehr Beifall dadurch erhalten."

Schreiben des Herrn Voltaire an die Akademie Françoise über den englischen Schauspieldichter Shakespear. Hamburg 1777. S. 20f.

187. "How did the galleries behave when they found themselves deprived of their grave-diggers? Or did they not miss them? That would be the greatest applause to your alteration." Priv. Corr. I, 515.

188. "To the credit of the present times, indeed, these puerilities are now omitted. Let us hope that they will not be the only ones, nor let us be afraid to reject what our ancestors, in conformity to the grosser notions then prevalent, beheld with pleasure and applause."

[Edward Taylor] Cursory Remarks on Tragedy, on Shakespear, and on certain French and Italian Poets, principally Tragedians. London 1774. p. 40.

189. "I hope he will be rewarded with a place in the French Academy." Walpole V, 427.

190. "The first act, which in my opinion, the author's genius carries on with wonderful rapidity, he had observed was immoderately long; for this reason he divided it into two, the first ending with Hamlet's determined resolution to watch with Horatio and Marcellus, in expectation of seeing the ghost of his father. In consequence of this arrangement, the old third act was extended to the fourth. Little or no change, in language or scenery, was attempted till the fifth act, in which Laertes arrives and Ophelia is distracted, as in the old play. The plotting-

scenes, between the King and Laertes, to destroy Hamlet, were entirely changed, and the character of Laertes rendered more estimable. Hamlet, having escaped from Rosencrans and Guildenstern, returns with a firm resolution to avenge the death of his father. The grave-diggers were absolutely thrown out of the play. The audience were not informed of the fate of Ophelia; and the Queen, instead of being poisoned on the stage, was led from her seat, and said to be in a state of insanity, owing to her sense of guilt. When Hamlet attacks the King, he draws his sword and defends himself, and is killed in the rencounter. Laertes and Hamlet die of their mutual wounds." Davies, Miscell. III, 145.

191. "I expect great pleasure from the perusal of your altered 'Hamlet'. It is a circumstance in favour of the poet which I have long been wishing for. Dr. Johnson allots to this tragedy the praise of variety; but in my humble opinion, that variety is often impertinent and always languishing on the stage. In spite of all he has said on the subject, I shall never be thoroughly reconciled to tragi-comedy; for if the farce of theatrical deceptions is but short-lived at best, their slightest success ought not to be interrupted. This play of Shakespeare, in particular, resembles a looking-glass exposed for sale, which reflects alternately the funeral and the puppet-show, the venerable beggar soliciting charity, and the blackguard rascal picking a pocket.

I am sure when you personate the Danish Prince, you wish your task concluded with the third act, after which the genius of Shakespeare retires, or only plays bopeep through the rest of the piece. I confess I am talking a kind of poetical blasphemy; but I am become less afraid of you, since you have avowed your present design. . . . You had better throw what remains of the piece into a farce, to appear immediately afterwards. No foreigner who should happen to be present at the exhibition, would ever believe it was formed out of the loppings and excrescences of the tragedy itself. You may entitle it "The Grave Diggers; with the pleasant Humours of Osrick, the Danish Macaroni."

Priv. Corr. I, 451/2.

192. "To such material changes, in this favourite tragedy, the audience submitted during the life of the alterer; but they did not approve what they barely endured. The scenes and characters of Shakespeare, with all their blemishes, will not bear radical or violent alteration. The author had drawn Claudius a coward, as well as a villain and usurper; and this strong check upon guilt and stigma upon wickedness ought by no means to be removed. Garrick, if I remember right, used to say, that, before his alteration of Hamlet, the King used to be stuck like a pig on the stage: but, by giving the murderer courage, this great actor did not see that he lessened the meanness of his character, which the author takes care to inculcate throughout the play. The brave villain, like Richard III. we justly hate, but we cannot despise him. Why the fate of Ophelia should be left uncertain, as well as that of the Queen, I cannot conceive. But the spectators of Hamlet would not part with their old friends, the Grave-diggers. The people soon called for Hamlet as it had been acted from time immemorial."

Davies, Miscell. III, 146.

193. "It is not in my power to comply with your request to send you the corrections lately made in Hamlet, but no such favour can be granted to any one, as I presume the play will never be printed so altered, as they are far

from being universally approved, nay, in general greatly disliked by the million, therefore no doubt, your country 'squires would be for horsewhipping the actor that had struck out that natural scene of the grave diggers. ... As I have already observed, the million will like, nay understand Shakespeare with all his glorious absurdities, nor suffer a bold intruder to cut them up."

Wilkinson's Memoirs of his Own Life vol. IV, p. 260.

194. „Mr. Rich (Cov. G.) avait joint à la représentation une superbe procession funéraire. Ce directeur aimoit singulièrement à montrer son goût dans les grandes cérémonies, telles que mariages, triomphes, entrées solennelles, pompes funèbres et autres." Bellamy I, 267.

195. "Garrick saw that the catastrophe might be made more affecting than it was in the original play, which he knew was founded on an Italian novel, written by Bandello. Two translations of that piece, both essentially different, had been published in Shakespeare's time. The first related the final event in a very imperfect manner. It stated that Romeo opened Juliet's tomb, and, thinking that she lay there stretched in death, swallowed a dose of poison, which was such soon speeding geer, that he expired immediately. Juliet in that moment wakes from her trance, and finding her lover dead, in her vehemence of grief she gives herself a mortal stab and dies on the spot. The second translation stated the fact with additional circumstances. According to that account, Juliet comes to herself in the very moment after Romeo had taken the fatal draught. The lover, in his emotions of surprise, forgets what he had done. He is transported with joy, and both break out in a strain of rapture. The poison however, begins to operate, and the scene of bliss is changed to grief and anguish. Romeo expires at her feet and she, in wild despair, stabs herself and dies upon the body of the deceased." Murphy I, 150.

196. Der Reverend Dr. Warburton schrieb ihm u. a.: "As you know me to be less an idolazer of Shakespeare than yourself, you will less suspect me of compliment when I tell you, that besides your giving an elegant form to a monstrous composition, you have in your own additions written up to the best scenes in this play, so that you will easily imagine I read the 'Reformed Winter's Tale', with great pleasure." Priv. Corr. I, 88.

197. „Je lui demandai un jour s'il était vrai qu'il eut retouché les tragédies de Shakespeare; il me répondit: „Je ne suis ni assez imbécile, ni assez téméraire pour oser porter une main profane sur les chefs-d'œuvre du génie et de l'imagination. Je les regarde avec cet enthousiasme et cette admiration que les artistes ont pour l'Apollon de Belvedère, javouerai," ajouta-t-il „que le temps, ayant imprimé quelque tâches légères sur le plus beau monument de l'esprit humain, je me suis enpressé de les faire disparaître et d'enlever, d'une main tremblante et respectueuse, le peu de poussière qui altéroit la sublimité des plus beaux traits. Mais je me serais bien gardé de corriger des productions qui, par leurs beautés placent cet auteur célébre au dessus de l'homme et l'élévent dans les regions célèstes de l'immortalité." Deuxième lettre de Noverre à Voltaire.

198. "The natural mode of exhibiting tragedy, and indeed comedy also, no doubt, owes its rise to Mr. Garrick; for, before him, it is agreed on all hands, that not only blank verse was swelled to a most disgustful monotonous pomposity, but even common prose dialogue was versified by utterance. It may seem strange,

but we aver it to be true, that Mr. Delane, who had many fine requisites for a great actor, used to tell Boniface "I have heard your town of Lichfield much commended for its ale", in as consequential a manner, and as regular a cadence, as he used in Pyrrhus, when replying to the embassy of Orestes."

Dramat. Censor. II, 477.

199. "His eye was dark, but not characteristical of any passion, but the fierce and the lively. To friendship with man, or love and friendship with woman, he never was disposed; for love of himself always forbid it. Envy was his torment—ever dreading merit in the lowest of his brethren, and pining at the applause and fortune that their labours procured them.

He had a narrow, contracted mind, bounded on one side by Suspicion, by Envy on the other, by Avarice in the front, and by pale Fear in the rear, with self in the centre. Out of these limits he never expatiated or transcurred, unless Fear and Ostentation exerted their functions conjointly. He never could enjoy the convivial felicities of society; especially with those persons who were most capable of tasting, contributing, and administering the unreserved, undesigning, free inquiries of improved ingenious minds. He had read and heard that the more refined and thinking minds, of all ages, had a particular pleasure in the mental intercourse of the ingenious few. Of this custom he was resolved to avail himself—but it was just as an hypocrit avails himself of religion, by ostentation and imposture—for he herded constantly with Wits, and was, in letters, a professed Tartuff to all.

He had a hackneyed kind of metaphorical, theatrical, tinselled phraseology, made out of tags and ends, quotations and imitations of our English poets; and, indeed, from the Greek and Latin authors, as often as his memory served him with the scraps and mottos it had quaintly picked up; for he knew no book of antiquity, nor, indeed, of modern note, Prior, la Fontaine, Swift's Poetry, and a few more of that kind excepted, these he constantly imitated, plundered, disguised, and frittered in occasional prologues, epilogues and complimentary poems upon parrots, lap-dogs, monkies, birds, growing wits, patrons and ladies. But what he most excelled in, was in writing epigrams and short poems in praise of himself and his productions and in defamation of a rival Actor, or of any of those poor people of the Stage whom he wished to be unpopular. With such shreds and patches he constantly fed the daily papers the reviews and magazines.—Each of his associate Wits had a peculiar quaintness of phrase and greeting; such as—'My sprig of Parnassus, let me pour my incense!'

He laboured for private esteem, but always in vain! Fear, envy, and avarice were seen even in deeds that appeared convivial, benevolent and liberal! He was a maker of professions, but a slave to interest! He was honoured as an Actor, hated as a Man, and despised as an Author. He ever made friendship a foots tool to his interest and ambition. The two men that he was most obliged to, he always hated and feared. He ruined the one, and planned the destruction of the other! He could have no lasting intimacy with any body. He was totally void of any kind of address to men or women, in any rank or circumstance of life, that the judicious, and those who had thought on that art, called genteel or wellbred. His art in acting consisted in incessantly pawing and hawling the Characters about, with whom he was concerned in the scene—and when he did

not paw or hawl the Character, he stalked between them and the Audience; and that generally when they were speaking the most important and interesting passage in the Scene—which demanded, in propriety, a strict attention. When he spoke himself, he pulled about the Character he spoke to, and squeezed his hat, hung forward, and stood almost upon one foot with no part of the other to the ground but the toe of it.

His whole action, when he made love in Tragedy or in Comedy—when he was familiar with his friend—when he was in anger, sorrow, rage—consisted in squeezing his hat, thumping his breast, strutting up and down the Stage and pawing the Characters that he acted with.

In private life, had this man been interdicted the use of mimicry of simulation and dissimulation, he would have appeared, what in reality he was, a superficial, insignificant man. But with the help of those arts, he was entertaining and appeared sagacious, learned, good-natured, modest, and friendly to those who had no dealings with him—but to those who had, he was known to the very heart; for his attachment to interest in dealings made him as obvious, as if Nature had made a window to his heart. . . . Not satisfied with endeavouring to destroy the fame of every contemporary actor, he attacked even that of the Actresses and succeeded. Nor was the traducement of the living fame of male and female, of every age and rank upon the Stage, sufficient to gorge the maw of Envy: it flew to the dead! and insidiously broke open the hallowed tombs of Betterton, Booth, Wilks and other honoured spirits. Nature's favourite children, who had been fostered and perfected by Art, Applause, and Time,—and, when living, whom Envy's self allowed to be Nature's darling sons, and Art's perfect pupils; yet these very spirits would he slyly bring upon the carpet mimic them, and traduce their immortal fame, by stigmatizing them as mannerists, and denominating them as persons who spoke in recitative. Thus would he serve them up to ignorant people, who believed and wondered; and to dependants and flatterers, who retailed the libellous anecdotes, invectives, and quaint conceits, and concluded that the art was never known but by the narrator, who, with an apparent modesty, and a concealed impudence, made himself the hero of the historical criticism.

His mind was busied upon the external and partial looks, tones, gaits, and motions of individuals in their ordinary habits. Of the passions, their degrees and kinds, and of their influence upon the organs, and their impressions upon the body, he knew but little, very little indeed! His mind and knowledge were, like his body, little, pert, acute, quick, weak, easily shocked and worn down, subtle, plausible.

By this external partial imitation of individuals, he continually exercised his mind and body. This wretched buffoonery comprized his knowledge, his humour, his learning, conversation, wisdom, virtue, elegance, breeding, and his companionable qualities. His mimicry, both of the Stage and on it, served him, instead of figure, grace, character, manners and of a perfect imitation of general nature, as it passes through human life, in every character, age, rank and station.

He introduced sleep into Lear: shewed how the body dreamt in Richard. He also introduced sleep into Sir John Brute: and, for many minutes, to the extravagant satisfaction of the Audience, cut the faces of an idiot, a lunatic, a stupor so expert was he in all the trick of the face, which the good people acknowledged as an imitation of a drunken man falling asleep.

Whenever a Manager sets up his own power, taste, or avarice, against the

power, judgment or entertainment of the People, he forfeits every right to their favor; nay he merits their contempt and resentment! Garrick never obliged the Public in any one article during the time of his Management; on the contrary, he took every step by which he could erect himself into a tyrant, to crush the spirit and genius of merit both in Actors and Authors; to corrupt the public taste; to fill his own coffers; and to make his own judgment the standard of every species of dramatic merit.

His wit always wanted strength, his descriptions humour, his manner pleasantry, his conduct integrity, his disposition good nature, and his deportment decency.

Mr. Garrick died on the 20th of January 1779 of a palfey in the kidnies. He was buried in the most magnificent manner in Westminster-Abbey."

Kirkman II, 261ff.

200. To Mr. Garrick. Dublin, Saturday, Aug. the 14th, 1742.

"Sir, As I am entirely unknown to you, I take the liberty to give you my opinion upon some few things that I have taken notice of in your public performances, most of which I have attended, and do really think that you will in time, and with a little more experience, be the best and most extraordinary player that ever these kingdoms saw. I cannot, therefore, but with regret observe some things, that not only displease me, but, I am pretty sure, offend the most judicious and discerning part of your audience.

The first thing that I shall mention (and which I insist upon that you reform) is your false pronunciation of several words, which can be owing to nothing but custom and prejudice, in a man of sense, as I am sure you are. In your last performance I took notice of several false pronunciations, many of which I have forgotten. The words that I chiefly remember are these: matron, Israel, villain, appal, Horatio, wind; which you pronounced metron, Israel, villin, appeal, Horetio; and the word wind you pronounced short. I cannot imagine what your objection can be to the letter a, that you should change it into an e, both in the English language and in the Latin; or what fault you can find with the English word matron, that you should be obliged to make it Greek. Does not Horatio sound much better than the little word Horetio? ... But above all things what I can least excuse, is the absurd manner that some people have got of pronouncing the word wind. What reason can you allege for your pronouncing the i short. Look into the poetry of the best English authors, and, if you find any one example of it, I shall readily acknowledge myself in the wrong: as well may you pronounce short the words mind, kind, blind, and many others that chime to them."

Priv. Corresp. I, 12.

201. "Sir, I take the liberty to send you a few remarks upon your manner of playing, which, excellent as it is, may receive, perhaps, some improvement from what I am now going to mention. I have the less reason to be thought intruding, as I am told you are always open to receive information; and as I believe that you will not overlook advice, though the friend who gives it is concealed. The particulars I shall point out, have frequently offended myself, and many others of your very numerous admirers. If you reform in these, you will be deficient in nothing that is requisite to finish the most perfect actor. Your chief mistake is a want of attention to the proper stops and pauses: which, however inconsiderable it may seem, is a gross neglect, and would hardly be

excused in a reader of ordinary judgment. You seem to have contracted this by a regard to the measure of the verse, more than to the sense of it. Accordingly, you are apt to rest, and to sink your voice at the conclusion of a line, when the sense of the following is immediately connected with it, and consequently requires the voice to be still raised, and will admit of no longer a pause than is just necessary to recover the breath. I shall give you several examples, to make the observation as clear as this method of instruction will permit. For instance, in these lines of Hamlet,

. . . "Then she would hang upon him
As if increase of appetite had grown
By what it fed on."

The justness of pronunciation requires that there should be only a very short stop at appetite, and that the following words should all be delivered in the same breath; but you, Sir, I observed, forgetful of this, spoke the whole verse together, pausing considerably after the word grown: by which means the rest of the period came limping after, and the distinct members were unnaturally separated from each other. So, likewise, in the famous soliloquy of the same play,—

"Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms, etc."

you incorrectly lowered your accent towards the conclusion of the first verse, and made a long rest; whereas the whole line should be pronounced in very nearly the same key of elocution, and imperceptibly carried on into the following verse. The only pause that can possibly be admitted, should be made at mind, and the remaining part should be spoke as one entire sentence. Thus again, in the prologue to Henry the Fifth,—

"Oh, for a Muse of fire, that would ascend
The brightest Heaven of invention."

As you removed the stop at fire to the conclusion of the verse, you could not, of course, connect ascend with the subsequent line, to which it is related. But you was more remarkably incorrect in 'Venice Preserved', and made more slips of this kind, than in any other part which I had seen before; and this appeared the more singular, because the verses of that tragedy are, in general, far from being musical and flowing: at least, they are not so harmonious, as to deserve the being preserved entire, at the expense of the meaning. Take this example from among many others,—

"When in your brigantine you sail'd to see
The Adriatic wedded by our Duke, etc."

You went through the first line without any intermission, and stopt short at the end, which necessarily broke in upon the sense, and occasioned an ambiguity in the expression; for it did not readily appear, (as the ear could not distinguish,) whether the poet had not wrote, you sail'd to sea: whereas, had you made only a brief pause after smil'd, and joined to see with the next verse, you would both have spoke with propriety, and removed all possibility of an equivoque:— and this error you was frequently guilty of, throughout the whole performance, though, as I have not the play by me, I am unable to point out the rest. To prevent it, however, for the future, you may be pleased to observe the following

rule, which, you will remark, is seldom liable to any exception,—Never disjoin the verb from the accusative case, or from the concluding members of the sentence which it governs.

The next omission you are betrayed into, is hurrying on the close of a period indistinctly, and dropping the accent so suddenly that we lose the sense. Again I have observed that when several substantives came together, as truth, justice, honour, or the like, you are apt to deliver them with such rapidity of utterance, that you neglect to make the necessary rest, which ought to have a place between each: while, on the contrary, in pronouncing polysyllables, or compound epithets, you divide them in such a manner, as if they were really so many separate words: thus, I have observed you speak,

"Ye hurri-canoes, spout!"—Lear

And "Base-minded, dull"—Venice Preserved.

The last remark I shall trouble you with at present, relates to the manner of pronouncing those verses wherein the sense also closes at the end: and here I have taken notice that for several lines together you constantly paused in the middle, and that, too, when the emphasis as often required the contrary. This fault in speaking, is very near akin to the practice of some poets, who perpetually place the caesura upon the same syllable for a score of verses successively."

Priv. Corr. I, 109f.

202. "I am told that you resolve to act Falstaff for one night; which I think I dared you to do, but did not expect you would except the challenge. I think it not true, but let me hear about it from one who is not only a fine old Grecian but a bold Briton." Priv. Corr. I, 533.

203. Sogar seine alte Gegnerin Bellamy muß ihm zugestehn: „Le zêle et l'activité étoient indispensables à ceux qui servoient sous les drapeaux de ce grand chef. Comme lui-même ne négligeoit rien de ce qui pouvoit contribuer aux succès des représentations, il exigeoit de ses coopérateurs une égale dévouement."

Bellamy I, 267.

204. "But he did not consider himself as a trader in possession of a great warehouse; he felt a nobler motive. To make truth, as Dr. Johnson expressed it, diffuse her radiance from the stage was his great ambition." Murphy II, 162.

205. "Garrick was the limner, and, for some time, intended to act the part himself; but having declared, on his return from his travels, his fixed resolution to undertake no character in any new play, he thought himself bound to adhere to that rule even in his own piece. In that situation he turned his thoughts to Mr. King. That gentleman recoiled from the undertaking. Garrick still pressed it upon him, and took several opportunities to act the part in private, hoping that King would comprehend his idea of the character, and also catch from him the manner of executing it. He then fixed a day for a secret rehearsal in his library. King attended, and still, with many apologies, expressed his desire to relinquish that part. But all was in vain: He complied with the manager's request, and, in his own way, went through the whole. As soon as he finished, Garrick said, "Now, Mr. King, I am perfectly satisfied; you have followed your own conception, and have struck out a manner that becomes you better, than if you had imitated me. The audience would have traced you treading in my steps, whereas at present your idea is original; it becomes you, and I, therefore, beg

you will persevere." King followed his advice, and performed with such ability, that it may be truly said, he carried the play on his own shoulders."

Murphy II, 31f.

206. "By his liberal behaviour he excited a spirit of emulation among the most celebrated classic scholars of his time. His playhouse, for some years, held no more than two hundred and twenty pounds: during that period, the charge on the author's night was sixty guineas, as may be seen in his letter to Dr. Smollet. In 1762, the house was enlarged to a receipt of three hundred and thirty-five. In consequence of that alteration, he raised the deduction from the author's benefit to seventy guineas with some small additional articles. He scorned to alledge that the architect's bill amounted to a large sum, and, under that pretext, to encrease his demand; on the contrary, it was with him a fixed principle, that authors were intitled to the emolument of their labours, and by that generous way of thinking, he held out an invitation to men of genius.

Murphy II, 170.

Der Brief an Smollett lautete: Nov. 26, 1757.

"Sir, There was a mistake made by our office keepers to your prejudice, which has given me much uneasiness. Though the expence of our theatre every night amounts to 90 £ and upwards, yet we take no more from gentlemen who write for the theatre, and who produce an original performance, than sixty guineas; they who alter only an old play, pay eighty guineas for the expence, as in the instance of Amphitryon. This occasioned the mistake, which I did not discover till lately. Though it is very reasonable to take four-score pounds for the expence of the house, yet as we have not yet regulated this matter, I cannot possibly agree that Dr. Smollet shall be the first precedent. I have inclosed a draught upon Mr. Clutterbuck for the sum due to you.

I am, most sincerely,
Your most obedient humble Servant,
D. Garrick.

Murphy II, 299.

207. "Dear Sir, Paris, Dec. 12th 1764.

Though I have neglected to answer your obliging letter, I am sure your good-nature readily excused me, when you heard how unfit I have lately been to pay my debt of friendship in that way: the writing a letter has, till within this fortnight, been a labour to me, and which I should have undergone with pleasure, could I have been of the least service to you. The news of your great success gave me a most sensible pleasure—the continuance of that success will be in your own power; and if you will give an older soldier leave to hint a little advice to you, I will answer for its being sincere at least, which, from a brother actor, is no small merit. The gratitude you have expressed for what little service I did you the summer before your appearance upon the stage, has attached me to you, as a man who shall always have my best wishes for his welfare, and my best endeavours to promote it. I have not always met with gratitude in a playhouse. You have acted a greater variety of characters than I could expect in the first winter, and I have some fears that your good-nature to your brother actors (which is commendable when it is not injurious), drove

you into parts too precipitately; however, you succeeded, and it is happy that you had the whole summer to correct the errors of haste which the public will ever excuse in a young performer, on account of his beauties; but now is the time to make sure of your ground in every step you take. You must, therefore, give to study, and an accurate consideration of your characters, those hours which young men too generally give to their friends and flatterers. The common excuse is, "they frequent clubs for the sake of their benefit;" but nothing can be more absurd or contemptible,—your benefits will only increase with your fame, and should that ever sink by your idleness, those friends who have made you idle, will be the first to forsake you. When the public has marked you for a favourite, (and their favour must be purchased with sweat and labour,) you may choose what company you please, and none but the best can be of service to you.

The famous Baron of France used to say that an actor should be "nursed in the lap of Queens"; by which he meant that the best accomplishments were necessary to form a great actor. Study hard, my friend, for seven years, and you may play the rest of your life. I would advise you to read at your leisure other books besides plays in which you are concerned. . . . But above all, never let your Shakespeare be out of your hands, or your pocket, keep him about you as a charm, the more you read him the more you will like him, and the better you will act him. One thing more, . . . guard against the splitting the ears of the groundlings, who are capable of nothing but dumb show and noise—do not sacrifice your taste and feelings to the applause of the multitude; a true genius will convert an audience to his manner, rather than be converted by them to what is false and unnatural: be not too tame neither." Priv. Corr. I, 177f.

208. "Tho' I can scarce hold my pen in my hand, and am just risen from a sickbed, yet I cannot delay a moment longer to answer your most friendly letter. I was almost afraid, that you had forget us, and that the round of pleasures, you hurried thro' in Paris, had blotted out the small impression your friends here had made upon your heart. . . . Now your dissection of the French actors—Madam Clairon has every thing that art and a good understanding with natural spirit can give her, but the heart has none of those instantaneous feelings, that Life-blood, that keen sensibility, that electrical fire, which bursts at once from genius, and shoots thro' the veins, marrow, bones and all, of every spectator. She is so conscious and certain, of what she can do, that she never has the feelings of the instant come upon her unexpectedly; but I pronounce, that the greatest strokes of genius have been unknown to the actor himself; the circumstance, the warmth of the scene has sprung the mine as it were, as much to his own surprise as that of the audience. Thus I make a difference between a great genius and a good actor; the first will realize the feelings of his characters and be transported beyond himself, while the other, with great powers and sense, will give great pleasure, but he never

Pectus inaniter angit,
Irritat, mulcet, falsis terroribus implet
Ut magus"— Hor.

Sturz I, 98ff. (In Priv. Corr. I, 358 findet sich ein etwas andrer Text.)

209. „Les grands poëtes, les grands acteurs, et peut-être en général tous les grands imitateurs de la nature en tout genre, doués d'une belle imagination, d'un grand jugement, d'un tact fin, d'un goût très-sûr, seront à mon sens les

êtres les moins sensibles; ils sont également propres à trop de choses, ils sont trop occupés à regarder et à imiter pour être vivement affectés au-dedans d'eux-mêmes. Mais, quoi! me dira-t-on, ces accens si plaintifs et si douloureux, que cette mère arrache du fond de ses entrailles, et qui secouent si violemment les miennes, n'est-ce pas le sentiment actuel qui les inspire? n'est-ce pas la douleur même qui les produit? Nullement; et la preuve, c'est qu'ils sont mesurés, c'est qu'ils font partie d'un système de déclamation, c'est qu'ils sont soumis à une loi d'unité, c'est qu'ils concourent à la solution d'un problème donné etc.

Heureusement pour nous et pour lui, il n'est pas le personnage, il le joue: sans cela qu'il serait plat et maussade. . . . C'est la sensibilité qui fait la multitude des acteurs médiocres; c'est la sensibilité extrême qui fait les acteurs bornés c'est le manque de sensibilité qui fait les acteurs sublimes.

Qu'est-ce donc que le vrai? C'est la conformité des signes extérieurs, de la voix, de la figure, du mouvement, de l'action, du discours, en un mot de toutes les parties du jeu, avec un modèle idéal ou donné par le poëte ou imaginé de tête par l'acteur. Voilà le merveilleux . . . A quel âge est-on grand comédien? Est-ce à l'âge où l'on est plain de feu, où le sang bout dans les veines, où l'esprit s'enflamme de la plus légère étincelle, où le moindre choc porte un trouble terrible au fond des entrailles? Nullement. C'est lorsque la longue expérience est acquise, lorsque les passions sont tombées, que l'âme est froide et que la tête se possède. Garrick montre sa tête entre les deux battans d'une porte, et je vois, en deux secondes, son visage passer rapidement de la joie extrême à l'étonnement, de l'étonnement à la tristesse, de la tristesse à l'abattement, de l'abattement au désespoir, et descendre avec la même rapidité du point où il est, à celui d'ou il est parti. Est-ce que son âme a pu éprouver successivement toutes ces passions et exécuter, de concert avec son visage, cette espèce de gamme? Je n'en crois rien."

Grimm-Diderot, Correspondance, I, 287—290, 305—307.

210. "In tragic parts your execution is masterly. It is much improved within the last few years. Your province lies principally where the passions are exhibited by the poet, as agitated or wrought up to a high degree; your perfection consits in the extreme. In exaggerated gesture, and sudden bursts of passion given in a suppressed and tender manner, you are inimitable. In the struggles and conflicts of contradictory passions, or in their mixture and combination, and when his effects are drawn by the author to a point of instant and momentary expression, there you are often excellent." Fitzgerald 281.

211. "Oh Sir, he deserves every thing that he has acquired; for having seized the very soul of Shakespeare; for having embodied it in himself; and for having expanded its glory over the world." Stockdale, 185.

212. When Shakespeare dy'd, he left behind
No mortal of an equal mind.
When Garrick play'd, he liv'd again,
Unrival'd mongst the sons of men.
But Garrick dies! and (mark the sequel)
The World Will Never See Their Equal!

Gentleman's Magazine, April 1779, p. 208.

Literatur.

Anschütz, Heinrich: Erinnerungen aus dessen Leben und Wirken. Leipzig. o. J.

Andrews, Alexander: The History of British Journalism till 1855. 2 vols. London 1859.

Bellamy: Mémoires de George-Anne B., Actrice du Théâtre de Covent-Garden. Traduit de l'Angláis, sur la quatrième édition par A.-V. Benoit. 2 vols. Paris An VII.

Baker, David Erskine: Biographia Dramatica or a Companion to the Playhouse. 2 vols. Dublin 1782.

Blasis, Carlo: Biografia di Davide Garrick. Milano 1840.

Boaden, James: Life of Kemble. 2 vols. London 1825.

Böttiger, Karl August: Entwicklung des Ifflandschen Spiels in 14 Darstellungen auf dem Weimarischen Hoftheater. Leipzig 1796.

Bulthaupt, Heinrich: Dramaturgie des Schauspiels. Zweiter Band. Shakespeare. Oldenburg 1899.

Burke, Edmund: Letters on a Regicide Peace. London 1796.

Brandes, Georg: William Shakespeare.

Brandl, Alois: Shakespeare (Geisteshelden, Band 8).

Brandl, Alois: Shakespeareausgabe. Bibliogr. Institut.

Cooke, William: Memoirs of Charles Macklin. London 1806.

Cumberland, Richard: Memoirs, written by himself. London 1806.

Davies, Thomas: Dramatic Miscellanies consisting of Critical Observations on Several Plays of Shakespeare. 3 vols. London 1783/84.

Davies, Thomas: Leben von David Garrick. Aus dem Englischen des Herrn Davies. Zwei Teile. Leipzig 1782.

Delius, Nicolaus: Shakespeare's Werke. 2 Bde. Elberfeld 1876.

Devrient, Eduard: Geschichte der deutschen Schauspielkunst. 5 Bde. Leipzig 1848.

Diderot, Denys: Le Paradoxe sur le Comédien.

Doran, Dr.: Their Majesties' Servants. Annals of the English Stage from Thomas Betterton to Edmund Kean. 2 vols. London 1864.

Downs, John: Roscius Anglicanus or an Historical Review of the Stage from 1660 to 1706. With an Historical Preface by Joseph Knight. London 1886.

Fielding, Henry: Geschichte Tom Jones, eines Findlings. Aus dem Englischen übersetzt durch Wilhelm Lüdemann. Leipzig 1826.

Fitzgerald, Percy: A New History of the English Stage. 2 vols. London 1882.

Fitzgerald, Percy: The Life of David Garrick. New and revised edition. London 1899.

Forster, John: The Life and Times of Oliver Goldsmith. 2nd ed. 2 vols. London 1854.

Garrick ou les acteurs anglois. Traduit de l'anglais. Paris 1771.

Garrick, David: Poetical Works. 2 vols. London 1785.

Garrick, David: Dramatic Works. 3 vols. London 1798.

Garrick, David: The Private Correspondence of D. G. with the most celebrated persons of his time; now first published from the orginals, and illustrated with notes, and a new biographical memoir of Garrick (by Boaden). 2 vols. London 1831—32.

Genest, John: Some Account of the English Stage from the Restoration in 1660 to 1830. 10 vols. Bath 1832.

Gentleman, Francis: The Dramatic Censor or Critical Companion. 2 vols. London 1770.

The Gentleman's Magazine and Historical Chronicle.

Grant, James: The Newspaper Press, its Origin, Progress and Present Position. 3 vols. London 1771—1772.

Gregori, Ferdinand: Das Schaffen des Schauspielers. Berlin 1899.

Grimm-Diderot: Correspondance littéraire, philosophique et critique, adressée à un souverain d'Allemagne depuis 1753 jusqu'à 1769 par le Baron de Grimm et par Diderot. Première Partie. Paris 1813.

Hettner, Hermann: Geschichte der englischen Literatur. Braunschweig 1894.

Johnson, Samuel: The Plays of William Shakespeare, with Notes. 8 vols. 1765.

O'Keeffe, John: Recollections of the Life of John O'Keeffe, written by himself. 2 vols. London 1826.

Knight, Joseph: David Garrick, London 1894.

Kirkman, Thomas: Memoirs of the Life of Charles Macklin. 2 vols. London 1799.

Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie.

Leslie, Charles R.: Autobiographical Recollections (edited by Tom Taylor). 2 vols. London 1860.

Leslie, Charles R.: Life and Times of Sir Joshua Reynolds (continued by Tom Taylor).

Lichtenberg, Georg Christoph: Vermischte Schriften, hrsg. von Ludwig Christian Lichtenberg und Friedrich Kries. Bd. 3. Göttingen 1801.

Lounsbury, Thomas R.: Shakespeare as a Dramatic Artist. New-York 1901.

Lowe, Robert W.: A Biographical Account of English Theatrical Literature. London 1887.

Mathews, Mrs.: Memoirs of Charles Mathews, Comedian. London 1838.

Mémoires sur Garrick et sur Macklin, traduits de l'anglais par le traducteur des Œuvres de Walter Scott; précédés d'une histoire abrégée du théâtre anglais par M. Després. Paris 1822.

Murphy, Arthur: The Life of David Garrick. 2 vols. London 1801.

Noverre, Jean Georges: Lettres sur Garrick, écrites à Voltaire. 1801.

Pepys, Samuel: Diary. 8 vols. 1893.

The Edinburgh Review.

The Monthly Review.

The Quarterly Review.

Roberts, William: Memoirs of the Life of Mrs. Hannah More. London 1838.

Roger, Samuel: Table Talk. London 1856.

Rötscher, Theodor: Die Kunst der dramatischen Darstellung. Leipzig 1864.

Rötscher, Theodor: Shakespeare in seinen höchsten Charaktergebilden. Dresden 1864.
Stockdale, Percival: Memoirs. London 1809.
Sturz, Helfrich Peter: Schriften, erste Sammlung. Leipzig 1779.
Tieck, Ludwig: Dramaturgische Blätter. Leipzig 1852.
Schreiben des Herrn von *Voltaire* an die Akademie Françoise über den englischen Schauspieldichter Shakespear. Aus dem Französischen übersetzt, mit Anmerkungen und einer Vorrede von der Notwendigkeit einer Theatercensur in Hamburg. Eingeleitet von Albrecht Wittenberg. Hamburg 1777.
Wilkinson, Tate: Memoirs of his Own Life. In four volumes. York 1790.
Walpole, Horace, Earl of Oxford: Letters, edited by Peter Cunningham. 9 vols. London 1880.

Index.

Aboan 15.
Addison 1, 37, 96.
Advertiser, General 71.
Akademiker des Theaters 21.
Alchymist, von Ben Jonson 9.
Anne, Lady, in Richard III. 19, 20, 21, 25.
Anschütz, Heinrich 38.
Antonius und Cleopatra 92, 93, 176.
Aristotelische Regeln 2.
Arne, Dr. T. A. 62.
Arthur, Prinz 71, 73.
Aston, Henry 74, 75, 122.
Aumont, Duc d' 127.
Äußerlichkeit der Darstellung 50.
Autolycus 102, von Yates 90.
Ayliffe-street 72.

Bachelor, The old, von Congreve 3.
Baddeley 150.
Bannister 33.
Banquo 61, 62, 65.
Banquo's Geist 68.
Baron 8, 187.
Barrowby, Dr. 28, 44, 136, 137.
Barry, Spranger 41, 72, 76, 78, 79, 81, 86, 87, 89, 111, 141, 142, 152, 167, 168.
— als Heinrich IV. 91.
— „ Percy Heißsporn 80, 172.
— „ Lear 38, 142.
— „ Macbeth 61, 158.
— „ Othello 73, 141, 168.
— „ Romeo 88, 123, 174, 175, 176.
— „ alter Schäfer 90.
Bastard Falconbridge 71, 72, 73, 77, 78.
Bayle 112.
Beatrice, in Viel Lärm um Nichts 85.
Beaumont und Fletcher 9, 27.
Bellamy, George Anne, 71, 78, 185.
— als Julia, 87, 88.
Betterton, Thomas 2, 21, 30, 36, 37, 45, 46, 50, 113, 122, 138, 148.
— als Hamlet 37, 48, 148.
— „ Percy Heißsporn 80, 172.
Betterton, Thomas, als Macbeth 37, 61.
— als Othello 37.
Bickerstaff, Isaac 128.
Biographia Dramatica 100.
Blakes 16.
Boaden, James 14, 30, 100, 140.
Bohème, Antony 38, 140, 141, 144.
— als Lear 37.
Bolingbroke 90, 112.
Booth, Barton 2, 3, 21, 30, 46, 78, 97, 113, 122, 136, 138, 140, 144, 148.
— als Hamlets Geist 27.
— „ Heinrich IV. 91.
— „ Percy Heißsporn 80, 172.
— „ Lear 29, 37, 39, 139, 142.
Bordeaux 7.
Bosworth 23.
Boye, Heinrich Christian 9, 55.
Bracegirdle, Mrs. 17.
Brute, Sir John 82, 84, 112.
Brutus 5, 112.
Buckingham 20, 22.
Burbadge, Richard 54.
Butler, Mrs. 71.
Bühnenrhetorik, französische 5.

Caesar 92, 112.
Caillot 128.
Caius Marius 101.
Calista, in Rowes 'Fair Penitent' 4.
Capels Bearbeitung von Antonius und Cleopatra 92, 103, 176.
Capulet 87, 88, 175.
Carmontelle 130.
Catesby 23.
Cato 5, 30.
Champion, The 135.
Chant 2, 21, 24, 62, 104, 105, 122.
Chapman 3, 124.
Charteret 178.
Chesterfield, Lord 178.
Cibber, Colley 2, 3, 4, 17, 27, 30, 37, 71, 97, 122, 133, 138, 149, 172.

Cibber, Colley, Richardbearbeitung 20, 21.
— als Richard III. 132, 133.
Cibber, Theophilus 18, 101, 142.
Cibber, Mrs. 4, 81, 86, 87, 113, 126.
— als Constance 166.
— „ Cordelia 42.
— „ Desdemona 73.
— „ Julia 87, 88.
— „ Perdita 90, 102.
Clairon, Mdele. 117, 187.
— ihr Spiel 116.
Clap-trap 85.
Clarence 98.
Clarissa 37.
Clive, Kitty 3, 34, 81, 122, 123, 139.
Cochin 128.
Colman, George 114, 128.
— seine Learbearbeitung 36, 37.
Congreve, William 3, 27.
Cooke, William 14, 28, 46, 89.
— als Jago 35.
Cordelia 36, 37, 42, 43, 96, 102, 177.
Coriolan 97.
Correspondance littéraire 9, 117.
Coquelin 117.
Covent Garden 16, 27, 71, 79, 80, 81, 87, 88, 89, 96, 97, 99, 101, 115, 124, 135, 175.
Cradock 14.
Crofts 16.
Cronegk 5.
Cross 150.
Crowstreet 72.
Cumberland, Richard 4, 35, 104, 108.
Cymbeline 93, 103.
— bearbeitet von William Hawkins 96.

Davenant, Sir William 4, 46, 97, 101, 103.
—'s Macbethbearbeitung 59.
—'s Wintermärchenbearbeitung 89.
Davies, Thomas 4, 14, 18, 33, 39, 42, 45, 72, 77, 91, 100, 110, 112.
Deklamation 2. 4, 20, 24, 65, 76, 118.
Delane 4, 27, 78, 81, 104, 125.
Desdemona 75, 76.
Després 129.
Devrient, Ludwig 119,
Diderot 117.
Diggers, The Grave—, 100, 179.
Downs 37, 45.
Dramatic Censor 88.
Drury Lane 4, 6, 15, 27, 33, 38, 45, 51, 60, 71, 73, 77, 80, 81, 83, 86, 87, 88, 89, 91, 94, 97, 99, 110, 113, 119, 125, 135, 141, 175.
Dryden, John 1, 4, 24, 36, 96, 97, 103, 176.
— 'All for Love' 92.
Dryden, John, 'The Duke of Guise' 96.
Dublin 46, 49, 50, 71, 73, 77, 78, 79, 80, 141, 146.
Duke's Theatre 45.
Duncan, King 59, 66.
Dunstall 15, 16.
Duvall, Madame 17.

Eckhof 5, 110, 111, 116.
Edgar 36, 37, 42, 96, 102.
Edward V. 16.
Edwin 150.
Emilia 76.
Ende gut, alles gut 97.
Essay, An—on Acting 62.
Evander 5.

Fairy Queen 24.
Falconbridge 71, 72, 73, 91.
—, Robert 78.
Falstaff 3, 79, 91, 112.
Farington 54.
Farquhar 9.
Fielding 12, 62.
Fitzgerald 14, 89.
Flash, Captain 84.
Fleance 65.
Fleece Tavern 16.
Fleetwood 6, 71, 80, 97, 132.
Florizel 90.
Fluellen 82.
Fondlewife 3.
Fontane, Theodor 34.
Foote, Samuel 40, 69, 136, 143.
Foppington, Lord 30.
Fordyce, Dr. 31, 32.
Forster, John 14.
Fox 112.
Freibillets 87.
Fribble, Leutnant 84.
Froment 17.
Fündling 55.
Furnival, Mrs. 71.

Garrick, David, seine Biographen 14; Persönlichkeit 7, 9; Auge 11, 12, 41, 67, 132; nach Lichtenberg 9—11; nach Sturz 11—12; Statur 10; Mienen 11; Porträts, Rollenbildnisse 9, 128, 129; Embonpoint 86; körperliche Gewandtheit 85; Mienenspiel 128, 129; Darsteller Betrunkener 82, 83, 131, 132; erstes Auftreten in London 15, 17; Verwandlungsschauspieler 30, 44, 146; Persönlichkeitsdarsteller 44; Nachahmungstalent 12; komischer Darsteller 82; Kunst der Nuancierung

und der Übergänge 89, 133, 145; Wirkung aufs Publikum 20, 23, 28, 31, 33; Suggestive Gewalt 8, 32, 64; Realismus 13, 21, 31, 59, 75, 104, 105, 108, 116, 117; schafft den neuen Shakespearestil 114, 120; Sprechweise 19; Deklamation 64, 105, 107, 108; Pausen 49, 107, 183, 184, 185; Deklamationsfragen zum Hamlet 106; seine Auffassung des Polonius 50, 150; begründet keine Schule 116; über die Theorie seiner Kunst 116, 117, 131, 186, 187; als Direktor 4, 36, 80, 81, 114, 185; seine Einnahmen 81; Disciplin 87; seine Eitelkeit 60, 77, 86, 113; Spiel auf Applaus 109; Eifersucht und angebliche Rollengier 76, 86, 113; sein Charakter nach Macklin 181—183; sorgt für seine Truppe 113, 115; seine Bedeutung für die Theatergeschichte 117; seine Shakespearerollen 13.

Garrick, David als Antonius 92, 176.
— als Benedick 9, 82—86, 173—174.
— „ Dr. Cajus 101.
— „ Cassius 112, 113.
— „ Cato 118.
— „ Chorus 80—82.
— „ Falconbridge 77—78, 111, 171.
— „ Falstaff 111, 185.
— „ Hamlet 9, 45—59, 81, 91, 119, 146—158; dem Geiste gegenüber 149, 150; der Mutter gegenüber 152; Ophelia gegenüber 152; in der Totengräberscene 153.
— als Hamlets Geist 26—28.
— „ Heinrich IV. 90, 176.
— „ Percy Heißsporn 79—80; 172; Kostüm 80, 172.
— als Jago 78—79.
— „ König Johann 70—73, 167, 168.
— „ Lear 11, 28—44, 58, 81, 119, 136 bis 146; Lears Wahnsinn 41, 144; studiert ihn 131, 145; schläft als Lear 145.
— als Leontes 89—90.
— „ Macbeth 59—70, 81, 119, 158 bis 166; in der Dolchscene 66, 164; in der Bankettscene 67, 68; Darstellung des sterbenden Macbeth 69; dichtet eine Sterbescene hinzu 158; Kostüm 61, 158; Macbethbroschüre 62.
— als Mercutio 93.
— „ Osric 99.
— „ Othello 73—76, 94, 111, 118, 169 bis 170; die Katalepsie 75; Kostüm 74.
— als Posthumus 93—94, 177.
— „ Richard III. 3, 11, 13, 15—26, 58, 81, 119, 122, 133—135.
Garrick, David als Romeo 86—89, 174 bis 176.
— „ Aboan 15, 27.
— „ Archer 9.
— „ Arlequin 15.
— „ Bayes 17, 27, 30.
— „ Captain Brazen 15.
— „ Sir John Brute 9, 129.
— „ Chamont 15, 27, 30.
— „ Clodio 27.
— „ Abel Drugger 9, 129.
— „ Fondlewife 27.
— „ Lord Foppington 27.
— „ Serjeant Kite 8, 107.
— „ Don Leon 9.
— „ Lothario 4, 27, 126.
— „ Lusignan 9.
— „ Sharp 27.
— „ Jack Smatter 27.
— „ Sir Harry Wildair 15.
— „ Shakespearbearbeiter 94—104.
— Catherine and Petruchio 103.
— Cymbeline 94, 103.
— Florizel and Perdita 90, 102, 103.
— Hamlet 47, 90, 98—100, 177, 178, 179, 180.
— Lear 37.
— Romeo 101, 102, 180.
— Sturm als Oper 103.
Garrick, Peter 17, 24.
Garrick fever 46.
Genest 46, 72, 92, 98.
General Advertiser 87.
Gentleman. Francis 88, 94, 104.
Gentleman's Magazine 35, 136.
Geoffry of Monmouth 140.
Georg II. 170, 171.
Giffard, Henry 16, 27, 45, 97.
Giffard, William 15, 16.
Giffard, Mrs. 16.
Gildon 177.
Gloster 38.
Goethe 5, 13, 101, 108, 116, 120.
Götz 5.
Goodman's Fields 3, 15, 16, 18, 24, 27, 28, 80, 97, 135.
Goneril 37, 39, 41.
Granier, Miss 17.
Green 150.
Griffin 150.
Grimm, Baron 9, 43.
Gwatkin, Mrs. 35.

H. H. als Macbethkritiker 64, 66.
Hale 3, 124.
Halluzination 22.
Hamlet 27, 69, 76, 77, 78, 106, 176; Kostüm 57.

Harper 3, 124.
Havard 81.
Hawkins, William 96.
Hazlitt, William 104.
Heinrich IV. 93, 98. 101.
Heinrich V. 81, 97, 101, 107.
Heinrich VI. 16, 97.
Henderson 152.
— als Falstaff 35.
Hermione 90, 102.
Hettner, Herrmann 35.
Hewitt, Mr. 87.
Hill, Aaron 9, 23.
Hippisley, John 3, 124, 150.
Hippisley, Miss 16, 17, 27.
Historien 97.
Hitchcock 71.
Hoadly, Dr. J. 74, 98, 99, 111.
Hogarth 9, 12, 22, 26, 74, 128, 129, 132, 170.
Holland als Florizel 90.
— als Romeo 93.
Horatio 47, 49, 53, 55.
Hotspur 30.
Howard 102.
Hubert 72, 73, 77, 166, 167.
Humor 53.
Husband, The suspicious 40.

Iffland 108, 110, 111.
— als Lear 38.
Ignote 53, 54.
Ipswich 15.
Ireland 153.
Irrungen, Komödie der 97.
Irving 33.

Jachimo 103.
Jago 3, 30, 72, 75, 89.
Johann, König 101.
Johnson, Dr. Samuel 1, 4, 14, 37, 50, 80, 96, 120, 176, 179, 185.
—'s Irene 96.
Jonson, Ben 3, 9, 96, 124, 125.
Julia 86, 88, 101.

Karl I. 93.
Kaufmann von Venedig 6, 80, 97.
Kean, Edmund 104, 116, 119.
Kemble 104, 144.
King 114, 185.
Kirkman 14.
Klassizismus, französischer 1, 95.
Knight, Joseph 14, 94.
Konstanze 71, 72.
Kritik 3, 21, 25, 29, 52.

Lacy 80, 97, 115.
Laertes 54, 55, 98, 100.
Lansdowne, Lord 6, 97.
Lavinia 101.
Leach, Dryden 24
Lear 5, 27, 28, 43, 76, 78, 96, 97, 98.
Leirspiel 35, 43, 140.
Leman-street 43.
Lennox 67.
Leontes 5.
Lessing 96.
Lewes, Charles Lee 16.
Licensing Bill 16.
Licensing Act 115, 132.
Lichfield, 7, 17, 104, 127, 181.
Lichtenberg 9, 51, 54—58, 82, 99, 110.
Liebesscenen im Drama 96.
Lincoln's Inn Fields 45.
— Theatre 134.
Lissabon 7.
Littleton, Lord 112, 178.
Locke 59, 61.
London 8.
London Courant 76.
— Review 136.
Louis XV. 127.
Lovell 150.
Lucius, in Cymbeline 103.
Lusiad 34.
Lustspiel 2.
Lyddal 15.

Macbeth 77, 78, 97, 101.
Macbeth, Lady 59, 65.
Macbethpamphlet von Garrick 62.
Macklin, Charles 2, 4, 5, 6, 17, 18, 24, 27, 28, 30, 31, 38, 39, 43, 46, 75, 81, 97, 106, 134, 136, 137, 140, 148, 174, 175.
—'s Urteil über Garrick 109—110.
— als Fluellen 82.
— „ Hamlet 48.
— „ Jago 73.
— „ Kaufmann von Venedig 126, 127.
— „ Macbeth, in schottischer Tracht 61, 158.
— „ Mercutio 88.
Macready 33, 96, 98.
Marcellus 47, 49, 55.
Marionetten 10.
Marmontel 178.
Marr 16.
Marshall 16.
Maß für Maß 97.
Mercutio 88, 111.
Mickle, William Julius 34.
Mills, John 81.
— als Heinrich IV. 91.
Milward, William 4, 125.

Monkey, The sick, von Garrick 62.
Montagu, Mrs. 35.
Moore, Ned 84.
More, Hannah 35.
Mossop 73, 176.
— als Kõnig Johann 72.
— als Macbeth 61.
Much Ado about Nothing 9, 61, 82, 85.
Murphy, Arthur 14, 18, 38, 43, 44, 64, 65, 69, 77, 87, 100.

Naturalismus 118.
Naylor, Mr. 16.
— Miß 16.
Neale 3, 81, 124.
Necker, Mdme. 32.
Nervenschauspieler 12, 90.
Neurasthenie 54.
Newton, Rev. Thomas 20, 21, 30, 31, 133.
Nokes 150.
Northcote, James 34.
Noverre 180.
Nuancierung, seelische 4.

Octavia 92.
Oedipe von Voltaire 96.
Ogleby, Lord in 'The clandestine Marriage 114.
Olint und Sophronia von Cronegk 5.
Ophelia 27, 51, 52, 54, 99.
Oroonoko 15.
Osric 99, 100, 179.
Othello 77, 78, 79, 89, 91, 101.
Otway, Thomas 27, 101.

Pagett, Mr. 16.
Palmer, als Mercutio 93.
Pamela 27.
Papal Tyranny von Cibber 71.
Paris 32.
Parma, Herzog von 64, 164.
Pathos 5, 20, 23, 28.
Patterson, Mr. 16.
Penitent, Fair, von Rowe 4, 46.
Pepys, Sir W. W. 96. 101.
Perdita 90, 102.
Persönlichkeitsdarsteller 13.
Pessimismus 53.
Phelps 98.
Pistol 82.
Pitt 112.
Place, de la 116, 178.
Plantagenets 91.
Polonius 50, 150.
Pompey 74.
Pope, Alexander 25, 29, 135.
Pope, Miß, als Beatrice 85.
Porter, Mrs. 24, 134.
Posthumus 103.
Powell, William 38, 111, 126, 141.
Préville 131.
Pritchard, Mrs. 3, 68, 81, 83, 113, 123, 158.
— als Beatrice 83, 84, 173.
— „ Hermione 90.
— „ Lady Macbeth 67. 165.
Provoked Wife von Vanbrugh 9, 82, 87.
Publikum, Londoner 87.
— seine Abneigung gegen die Kõnigsdramen 91.
Puritaner 95.
Puttenham 16.
Pyrrhus 104.

Quin, James 3, 4, 5, 6, 17, 27, 50, 51, 60, 74, 75, 87, 105, 108, 111, 134, 136, 144, 146.
— sein Darstellungstil 4.
— als Brutus 126.
— „ Falstaff 79, 113, 123, 124.
— „ Gloster 140.
— „ Horatio in Rowes Fair Penitent 126.
— als Kõnig Johann 72, 167.
— „ Lear 38, 141.
— „ Macbeth 61, 62, 159.
— „ Othello 73, 169.

Rambler 96.
Raphael 91.
Ratcliff 23.
Realimus 5.
— der Berliner und Hamburger Schule 120.
Rebhuhn 55, 155—158.
Recruiting Officer 8. 15.
Reed, Isaac 100.
Reflexion 5, 68.
Reform des engl. Theaters 81.
Regan 37, 40, 41.
Rehearsal 17.
Restauration 2, 45, 52, 95, 97, 122.
Reynolds, Sir Joshua 34, 91, 128, 139.
Rich, John 80, 97, 132, 134, 174.
— als Regisseur 101, 172, 180.
Richard II., bearb. von Tate 97.
Richard III. 5, 16, 18, 76, 77, 78, 90, 98.
— Bearbeitung von Cibber 17, 97.
Richardson, Samuel 27, 37.
Richelieu 128.

Rigby, Richard 75.
Rogers Samuel 35.
Romantik 2, 8.
Romeo 86, 101, 111.
— Bearbeitung von Howard 102.
Rosalinde 101.
Roscius 85, 86, 123, 129, 131, 142, 165, 174.
— Anglicanus von Downs 37, 45.
Rowe, Nicholas 4, 27, 46, 126.
Rule a Wife and have a Wife von Beaumont and Fletcher 9.
Ryan 4, 37, 45, 125.

Salisbury 78.
Schlegel, August Wilhelm 107.
Schröder, Ludwig 36, 98, 108.
Shakespeare 1, 5, 6, 8, 13, 19, 36, 117.
— -bearbeiter vor Garrick 97.
— -darsteller 26.
— -forscher 35.
— -herausgeber 49.
— -jubiläum 104, 111.
Sheridan, Richard Brinsley 25.
— Thomas, 33, 71, 72, 73, 77, 78, 79, 111, 146, 150, 152, 166.
Shylock 5, 6.
Siddons, Mrs., 25, 116.
Simson, als Robert Falconbridge 78, 171.
Smith, Komponist des Sturms 103.
— William, 152, 158.
Smock Alley 78.
Smollett, T. G., 186.
Sonnenthal, Adolf 107.
Spectator 37, 97.
Sprechton 23.
Stanley 21.
Steel, Mrs., 16.
Steele, Sir Richard 172.
Steevens, George 91, 100.
Sterne, Lawrence 87.
Stilschule, Goethes und Eckhofs 116.
Stockdale, Percival 14, 120.
Stratagem von Farquhar 9.
Stratford 104, 111.
Stuarts 59, 70.
Sturm 97.
— bearb. von Davenant 97.
— „ „ Dryden 97.
Sturz, Helfrich Peter 9, 11, 66, 114, 116.
Suard, Jean-Baptiste-Antoine 32.
Swan 35.
Swynfen Mr. 24.
Syphax 30.

Table Talk von Samuel Rogers 35.
Taswell 3, 150.
— als Lord Mayor in König Johann 171.
— als Polonius 124.
Tate, Nahum 36, 37, 43, 96, 97, 98, 140.
— Learbearbeitung 29, 35, 102.
Tatler 172.
Taylor, Edward 99.
— Schauspieler 46.
Tea von Foote 69.
Technische Neuerungen 71.
Tempelbar 24.
Theaterzensur 16.
Theaterzettel zu Richard III. 16.
Tieck, Ludwig, über Kemble 104, 105.
Timon v. Athen 4, 97.
Tom Thumb von Fielding 62.
Totengräberscene 178.
Tradition 3, 5, 19, 21, 22, 61, 63.
Tragik des Todes 23.
Troilus 97.
Twelfth Night 97.
Twickenham 25.

Valet, The lying, von Garrick 27.
Vanbrugh, Sir John 9, 82, 132.
Vanloo, Michael 128.
Vaughan, Mr. 16.
Verwandlungsschauspieler 13.
Victor, Benjamin 75, 76, 100, 139.
Viel Lärm um Nichts 97, 101.
Violetti, Eva Maria 84.
Virgin, The V. unmask'd 17.
Vision, Fatal, von Aaron Hill 23.
Voltaire 96, 99, 131, 177, 178, 180.

Walker, Tom 4, 125.
— als Falconbridge 78, 171.
Walpole, Horace 25, 99, 136, 140, 178.
Warburton, Dr. 50, 180.
Warton 35.
Was ihr wollt 97.
Weiber, die lustigen 97.
Well-wisher and admirer 106.
Westminster Abbey 114.
Weston, Thomas 110.
Whitechapel 24.
Whitehead, P. W. 49, 50.
Wickins, Mr. 35.
Wilkinson, Tate 86, 100.
Wilks, Robert 2, 3, 45, 46, 51, 97, 122, 148, 151.
— als Hamlet 48.
Wilson 150.
Wintermärchen 89, 97.

Woffington, Peg 3, 45, 81, 119, 123, 146.
Woodward, Henry 4, 37, 50, 72, 81, 90, 126.
— als Clown 90.
— als Falstaff 91.
— als Mercatio 88.
— als Polonius 151.
Wolsey, Kardinal 3, 30.
Yates, Mr. 16.
— als Richard 81, 90.
— als Pistol 82.
Zaïre 9.
Zeitungen 25.
Zeitungskritik 14, 135.
Zoffany, Johann 128, 158.
— sein Macbethbild 61.

arricks Sha

Drury Lane 1757—58	Drury Lane 1758—59	Drury Lane 1759—60	Dr La 1760
1	1	3	
3	1	4	
3	1	2	
1		1	
3	4	3	
4	1	2	
2			
4			
	6		

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

DUE MAY 7 1915

DUE MAY 26 1911

JUL 31 1926

OCT 1 1927

APR 7 '52 H

DUE APR 2 '4

DUE DEC 1 '26

11492.15 Bd.2
David Garrick als Shakespeare-darst
Widener Library 003015031
3 2044 086 715 588